

TODO TRABAJO ES SEXUAL

Trabajo de Fin de Máster

Para optar al Título de Máster Oficial en *Arte: Idea y Producción* por la

Universidad de Sevilla

Autora

M. Fernanda Guaglianone

Firma de la alumna

Tutora

María del Mar García Ranedo

Vº. Bº. de la Tutora

Sevilla, 10 julio de 2019.

RESUMEN

El trabajo final de máster se inscribe en una perspectiva feminista prosexo¹ y consiste en construir y desplegar tácticas visuales, audiovisuales, gráficas y performativas para, desde estas representaciones, visibilizar un argumento que inquiera en el ámbito de lo social, cultural y político resumido en la frase: “todo trabajo es sexual”. Dicha teoría parte de sostén que el trabajo sexual es trabajo, y que lesbianas y prostitutas estamos hermanadas en las luchas que defienden esta tautología. Desde la intersección entre arte, política y feminismos, este proyecto final de máster busca producir interferencias visuales en las representaciones hegemónicas acerca del trabajo sexual y las subjetividades de prostitutas y lesbianas, partiendo de que la sexualización del trabajo y la instrumentalización del cuerpo son tecnologías dominantes en la construcción social y política dentro de los órdenes de poder en el capitalismo contemporáneo, y no como exclusividad de quienes se dedican al comercio sexual.

De este modo, desde una serie de prácticas artísticas críticas se intentará por un lado, combatir el estigma social/académico/estatal de las subjetividades lésbicas y de las prostitutas con el horizonte urgente de justicia y democracia visual, con el objetivo de movilizar el estatus de la situación. Y por otro se buscará ampliar y alterar los imaginarios visuales y la producción y circulación de imágenes, en relación al trabajo sexual y a la sexualización del trabajo, para posibilitar la agencia de los sujetos silenciados desde la propia voz y la auto-representación. Se crea, de este modo, una estrategia de resistencia desvictimizante frente a la estigmatización histórica y las violencias ejercidas por parte del Estado mediante leyes y ordenanzas municipales en el contexto de la ciudad de Sevilla.

3

PALABRAS CLAVE

Trabajo sexual – Activismos artísticos – Lesbianas – Prosexo – Estigma – Performance – videoarte – Intervención – Feminismos

ABSTRACT

This master's thesis pertains to a prosex² feminist perspective. It is the building and deployment of visual, audiovisual, graphic and performative tactics in order to visibilize, as from these representations, an argument summarized by the phrase “all work is sexual” within the social, cultural and political fields. Such theory builds from the premise that sexual work is work, and that lesbians and prostitutes struggle together as sisters in defense of this tautology. In the intersection of art, politics and feminisms, this master's final project aims at producing visual interferences on the hegemonic representations of sexual work and of the subjectivities of prostitutes and lesbians, considering that the sexualization of labor and the instrumentalization of the body are dominant technologies in the social and political construction within the power arrangements of contemporary capitalism, and do not exclusively affect those devoted to sexual trade.

Thus, as from a series of critical artistic practices, the aim is on the one hand to combat the social/academic/State stigma of lesbian and sex workers' subjectivities towards

¹ Feminismo “prosexo” se define de este modo a un movimiento sexopolítico que hace del cuerpo y placer plataformas políticas de resistencia al control y la normalización de la sexualidad.

² Feminism “prosexo” is defined in this way to a sexopolitical movement that makes the body and pleasure political platforms of resistance to the control and normalization of sexuality.

an urgent horizon of justice and visual democracy, in order to mobilize the situation status. On the other hand, this thesis intends to widen and alter visual imaginaries and image production and circulation related to sexual work and the sexualization of labor, to allow for the agency of subjects whose own voice and self-representation are silenced. A devictimizing resistance strategy is therefore created so as to challenge the historical stigmatization and the various violences exerted by the State through laws and municipal regulations in the city of Sevilla.

KEYWORDS

Sexual work – Artistic activisms – Lesbians – Prosex – Stigma – Performance – Video art – Intervention – Feminisms

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
Estado de la cuestión. Justicia visual para el trabajo sexual.....	11
Objetivos y metodología. Desestabilizar las fronteras sexuales y visuales.....	13
 PARTE I: APORTACIONES ARTÍSTICAS.....	15
 APORTACIÓN 1: Todo trabajo es sexual.....	17
1.1. Catalogación de la obra.....	17
1.2. Proceso de creación-producción.....	17
 APORTACIÓN 2: Mi cuerpo como matriz de guerra.....	23
2.1. Catalogación de la obra.....	23
2.2. Proceso de creación-producción.....	23
 APORTACIÓN 3: Voz.....	29
3.1. Catalogación de la obra.....	29
3.2. Proceso de creación-producción.....	29
 APORTACIÓN 4: Archivos del silencio.....	33
4.1. Catalogación de la obra.....	33
4.2. Proceso de creación-producción.....	33
 PARTE II: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS.....	37
 1. arte/política/feminismos.....	39
1.1. Cuerpo, Arte y Políticas Feministas.....	39
1.2. Activismos artísticos.....	40
1.3. Los feminismos como Performance metodológica.....	41
1.4. Nuestros cuerpos son políticos.....	41
1.5. La performance como micro-desorganizador somato-político.....	43
 2. posiciones en relación al trabajo sexual.....	45
2.1. Guerras del sexo.....	45

2.2. Posiciones jurídicas en relación al trabajo sexual: regulacionismo, reglamentarismo, abolicionismo y prohibicionismo.....	45
2.3. La voz de las trabajadoras sexuales.....	46
2.4. Posición prosexo	47
3. Propuesta estética prosexo.....	49
3.1. Régimen de producción del sexo y del trabajo: el modelo farmacopornográfico.....	49
3.2. Incisiones feministas en la pornografía: producir otros placeres, imaginar otros cuerpos.....	51
3.2.1. Artistas que cuestionan los códigos de la representación sexual.....	52
3.3. Estigma puta/tortillera y los ocultamientos en el campo de las Bellas Artes.....	54
3.4. La imagen como proceso vivo de conocimiento.....	55
3.4.1. Vandalismo y confusión: quebrar las reglas de la visión.....	57
3.4.2. Delincuencia visual: intervenciones poéticas disidentes.....	58
3.4.3. ¿Cómo incomodar la visión normalizada? Videoarte y Voz.....	60
3.5. Silencios de archivo. La sospecha de lo visible.....	61
3.5.1. Pensar el archivo como justicia visual.....	63
CONCLUSIONES.....	65
BIBLIOGRAFÍA.....	67
RELACIÓN DE IMÁGENES.....	71

INTRODUCCIÓN

“Las putas se rebelan contra las leyes absurdas, patriarcales y antisexuales contra su profesión y luchan por el derecho legal a recibir compensación financiera por su valioso trabajo.”

Annie Sprinkle

“¿Qué parte del cuerpo es la que vende usted para pagar sus cuentas? ¿Sus dedos de mecanógrafa? ¿Su voz de telefonista? ¿El cerebro con el que piensa?” ...

Margot St. James

“Todo el debate se centra en si la prostitución está bien o mal, mientras que el debate para nosotras es que no queremos seguir trabajando en la clandestinidad y desprotegidas”

Prostitutas de Sevilla



Imagen de la actual campaña anti trata
Ayuntamiento de Sevilla
2018

RELEVAMIENTO DE CAMPAÑAS ANTITRATA



Estado de la cuestión. Justicia visual para el trabajo sexual

El proyecto **TODO TRABAJO ES SEXUAL** surge de una urgencia de justicia visual para las trabajadorxs sexuales, insistiendo mediante tácticas visuales y gráficas que el **trabajo sexual es trabajo**. Intenta crear una estrategia de resistencia desvictimizante frente a la estigmatización histórica y las violencias ejercidas por parte del Estado de la mano de leyes y ordenanzas municipales (El código penal artículo 187, Ley de igualdad, ley de extranjerías, ley mordaza, ordenanza antiprostitución, etc.), el puritanismo, la moral cristiana, la respetabilidad lgtttbiqp, la cruzada antiputa de ciertos grupos feministas hegemónicos esencialistas, incluyendo el resurgimiento en avance de grupos TERF³ (quienes pretenden la abolición de la prostitución y que amalgaman el trabajo sexual con la trata de personas con fines de explotación sexual), que borran las experiencias y condiciones materiales.económicas.psicooemocional de lxs trabajadorxs sexuales. La mayoría de quienes ejercen el trabajo sexual son: población migrante / travestis / pobres / racializadas / lesbianas trans intersex gays, que, como dice val flores⁴ “con sus cuerpos ponen en cuestión los relatos de pureza de las identidades, en un contexto de violencia neoliberalheterocapitalista” (flores, 2016: 136). El histórico desamparo ante las leyes laborales y el consecuente negacionismo para el reconocimiento como sujetxs políticos, para quienes no tienen muchas veces opciones concretas de subsistencia, tiene como efecto el silenciamiento de las voces de lxs prostitutxs politizadas que eligen el trabajo sexual como forma autónoma de vida.

El filósofo Paul Preciado señala que las prostitutas son la carne productiva subalterna del capitalismo global, una modalidad ejemplar de explotación que tiene que ver con la exclusión en la historia del trabajo de las mujeres en la modernidad. Dado que del mismo modo que un osteópata, un actor o un fisioterapeuta, las trabajadoras sexuales utilizan sus recursos somáticos y cognitivos para la producción de placer del cliente. La prostituta, insiste, es la figura paradigmática del trabajador biopolítico en el siglo XXI (Preciado, 2008)

Todo trabajo es sexual compone un cuerpo colectivo a partir del cuerpo de la artista, con el fin de interpelar los imaginarios visuales tanto de los discursos de las campañas estatales como de las imágenes publicitarias, interrumpiendo la circulación de los sentidos sobre el trabajo sexual en la trama cotidiana que construye la ciudad. Un intento poético de restituir a las putas al centro de la ciudad, en medio de históricos procesos de aislamiento, humillación y desplazamiento hacia la periferia y “limpieza” de la vía pública⁵, mediante la diseminación de preguntas acerca de la mercantilización de los cuerpos que implica la noción de trabajo en el sistema capitalista. Este proyecto pretende hacer tambalear la legitimidad de ciertas visualidades corporales por sobre otras, esto es: aquellos cuerpos y patrones de comportamientos que son permitidos social, legal y culturalmente frente a quien ve y consume (productos, ocio, placer, servicios). La imagen publicitaria da sobrada cuenta de este ejercicio de domesticación y discriminación.

3 Siglas en inglés que significan Feminismo Radical Trans Excluyente

4 Escritora activista de la disidencia sexual tortillera feminista heterodoxa cuir masculina maestra pro-sexo vegana border de las instituciones. Vive en La Plata y escribe desde Neuquén (Argentina). Las minúsculas en su nombre es “una estrategia de minorización del nombre propio, de problematización de las convenciones gramaticales, de dislocar la jerarquía de las letras” (flores, 2013: 5). La escritura de su nombre en minúsculas es un gesto político que apunta al desplazamiento de la identidad y el lugar central del yo en el texto. Se inscribe en una genealogía de feministas que han adoptado esta estrategia para enfrentar desafiantes la supremacía del ego y sus ramificaciones simbólicas y materiales. Destaca entre ellas, por ejemplo, la teórica negra bell hooks quien también teoriza sobre el uso de las mayúsculas en el proceso de escritura de su propio nombre.

5 Ver La Verdad (2018) “Las redadas en prostíbulos no nos ayudan, porque nos mandan a la calle”. [En línea], [consulta: enero 2019] Disponible en: https://www.laverdad.es/murcia/redadas-prostitubulos-ayudan-20181217133515-nt.html?fbclid=IwAR2Q72Bl0pRgtGWOqeTEGR_lozveruq83oRXT6eS1mDwdUgeSSCyRnFw_4Q

El discurso que construye la publicidad hegemónica reproduce y refuerza la estereotipia de lxs sujetxs, llevando implícita una determinada visión del mundo. Busca fabricar imágenes dentro de los consumidores; adquiriendo una gran importancia las representaciones internas no verbales que lxs sujetxs realizan de las imágenes publicitarias (García 2008), encierra una cosmovisión, una propuesta vital y, por tanto, una manera de estar en el mundo. Los recursos que la publicidad despliega son tan sutiles y sofisticados que es muy difícil sustraerse a su capacidad de seducción. La ciudadanía tiene que desarrollar mecanismos de defensa para contrarrestar su influencia, y aunque cada publicidad sea un minúsculo relato independiente y autónomo que simula la libertad de elección, con perspectiva triunfalista positiva y eufórica, contribuye a la reproducción simbólica de la ideología neoliberal a través de la imagen. (Gallego, s/f)

No sólo en la publicidad, también en el arte se da esta omnipresencia estereotipada acerca de la identidad de la prostituta como la mujer social y culturalmente construida en torno a la transgresión erótica de su propio cuerpo, perpetuando no solo roles socialmente atribuidos sino también su construcción visual .

12



Txema Salvans .Waiting game

Objetivos y metodología. Desestabilizar las fronteras sexuales y visuales.

“Todo trabajo es sexual” es una afirmación que plantea en principio una mirada desmoralizante del cuerpo y sus prácticas y pone de manifiesto que no importa que “parte del cuerpo” se utilice para la realización de una multiplicidad de prácticas (laborales, íntimas, relacionales, etc.), éste siempre se encuentra sexualizado en un régimen sexual heteronormativo que dispone cómo deben ser los usos legítimos y normales de los cuerpos, e instituye en la genitalidad la “verdad del sexo”.

La sexualidad *per se* poco tiene de natural y mucho de artefacto o tecnología política destinada a significar y regular diferencialmente los cuerpos, los deseos y los placeres de la población en un contexto histórico determinado. Lo sexual se encuentra saturado de efectos de poder que son siempre desbordados y subvertidos (González, 2015) y son putas, lesbianas, trans, travestis, intersex, maricas, nobinarixs, como sujetxs políticos, quienes han desorganizado y desestabilizado los modelos dominantes y normativos de las identidades sexuales y de género, para desplegar modos de vida que eran clausurados mediante la criminalización, patologización y estigmatización de esos sujetos.

Gayle Rubin fue una de las primeras teóricas prosexo que expuso los efectos políticos de las prácticas sexuales, lo que creó grandes tensiones en el feminismo, al defender prácticas sexuales alternativas, minoritarias y no convencionales (Sáez, 2003: 112, citado en Platero, 2004). Al develar los mecanismos que constituyen una sexualidad normal y legítima (Platero, 2004), cuestiona la heterosexualidad obligatoria⁶ recurriendo al concepto de jerarquía y fronteras sexuales, a partir de las cuales se puede ver cómo la heterosexualidad en el matrimonio, monógama y reproductora, está en la punta de la pirámide y el resto de las sexualidades (heterosexuales monógamos no casados y agrupados en parejas; demás heterosexuales; el sexo solitario flota ambiguamente; parejas estables de lesbianas y gays; gays y lesbianas promiscuos; transexuales, travestis, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadorxs del sexo, trabajadorxs de la pornografía; aquellxs cuyo erotismo transgrede los roles tipificados desde las fronteras generacionales) van en una escala descendente. La cima de esta pirámide supone el reconocimiento de: salud mental, respetabilidad, legalidad, movilidad física y social, apoyo institucional y beneficios materiales. Mientras que a medida que descendemos, supone: presunción de enfermedad mental, ausencia de respetabilidad, criminalidad, restricciones a la movilidad física y social, pérdida del apoyo institucional y sanciones económicas.

De esta manera, tomando el lenguaje marxista de “correlación de fuerzas”, podemos decir que es la heterosexualidad quien regula y administra cuáles son los cuerpos, prácticas y comportamientos que pueden ser vistos, aceptados e incluidos como parte del “contrato social”, así entonces, las prostitutas son parte de esos cuerpos invisibilizados. Es decir, tal y como señalan Michel Foucault, Monique Wittig, Michael Warner o Adrienne Rich, la heterosexualidad definida como un régimen político y un dispositivo de control que produce la diferencia entre los hombres y las mujeres, y transforma la resistencia a la normalización en patologías: “La heterosexualidad es, ante todo, un concepto económico que designa una posición específica en el seno de las relaciones de producción y de intercambio basada en la reducción del trabajo sexual, del trabajo de gestación y del trabajo de crianza y cuidado de los cuerpos a trabajo no remunerado” (Preciado, 2008: 97).

Las trabajadoras del hogar, modelos, masajistas, delivery glovo, kellys, fisioterapeutas, manicuras, maquilladoras, manterxs, psicólogas, peluqueras, secretarias, gerentes de empresas, por citar algunos ejemplos al azar, en todos los casos sus cuerpos no están

⁶ La heterosexualidad obligatoria es un término feminista que desarrolla Adrienne Rich en los años ochenta, en su artículo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”.

escindidos de la fuerza de trabajo que se intercambia por dinero. Siguiendo la misma línea, cada trabajo posee en sí mismo una “asignación sexual”. Si volviéramos a los ejemplos anteriores, perfectamente podríamos “clasificar” qué trabajos están culturalmente feminizados hasta el límite de la legitimación como asalariados (trabajadoras del hogar) y cuáles altamente masculinizados, lo que acarrea infinidad de violencias así como desigualdades de acceso a puestos de trabajo, salarios, etc.

El interés artístico-político de este proyecto parte de una interpelación personal, siendo no solo aliada del colectivo “PROSTITUTAS DE SEVILLA”⁷, sino parte de una lucha que me involucra y se hace cuerpo como lesbiana feminista prosexo, anticolonialista, migrante temporal, sociabilizada mujer, con privilegios de clase, diseñadora en comunicación visual, trabajadora precarizada, blanca y con pasaporte europeo.

Lesbianas y prostitutas (Nestle, 2012) hemos sido hermanadas históricamente porque compartimos el silenciamiento de nuestras voces, el borramiento del espacio público, y una vieja historia de criminalización y patologización. Cuando se estigmatiza a las trabajadoras del sexo se impulsa una política de control dirigida a crear nuevas fronteras sexuales y políticas que dan lugar a divisiones entre mujeres, divisiones que ahondan en formas subjetivas de ordenamientos sociales: entre buenas/malas – decentes/indecenas. Por eso mismo, lo que está en el centro de esa política de control y persecución es la regulación por parte del estado de lo que podemos hacer a o no con nuestros cuerpos, y una territorialización y confiscación de las prácticas sexuales, y esa es una lucha que supone alianzas corporales que articulen diferentes identidades.

14

Las estrategias visuales propuestas buscan desestabilizar el diagrama heteropatriarcal del espacio público de la ciudad de Sevilla, mediante la provocación de interferencias visuales a través de producciones que propicien la apropiación masiva, la interpelación semiótica, y la creación colectiva, como: el afiche de gran formato, la intervención, el videoarte y la performance. Estas estrategias fueron confeccionadas en un trabajo colectivo y de diálogo permanente con las propias trabajadoras sexuales.

El presente trabajo se divide en tres grandes núcleos. En primer lugar, se aborda el eje arte/política/feminismos, donde se inscribe el feminismo como crítica dentro de las discusiones de arte y política, en las cuales la interseccionalidad de las luchas, la visibilidad situacional, las políticas identitarias y su praxis estético-política discuten dentro de los propios movimientos sociales, las fronteras del espacio público y la producción de visualidades, a partir de “acciones estéticas de praxis política”. En segundo lugar, se exponen las posiciones en relación al trabajo sexual. Aquí se analiza teórica y políticamente la posición prosexo, su emergencia histórica en las “guerras del sexo” en Estados Unidos, sus derivas contextuales, a la vez que se distinguen los cruces y diferencias con el regulacionismo, reglamentarismo, abolicionismo y prohibicionismo. También se le da relevancia a la propia voz de las trabajadoras sexuales. Y por último, se presenta una propuesta estética prosexo. A partir de intervenir las aportaciones visuales (afiche de gran formato, video arte, performance) desde una política y poética prosexo de las imágenes que haga tambalear la legitimidad de ciertas visualidades corporales por sobre otras, se cuestionan los patrones de comportamientos que son permitidos social, legal y culturalmente, poniendo el énfasis analítico en el cuerpo de las putas y lesbianas como cuerpo político desde el que desplegar mecanismos de poder.

7 El colectivo de Prostitutas de Sevilla se presenta el 8 de diciembre de 2017 mediante un manifiesto fundacional. María José Barrera y Ariadna Riley son cofundadoras. El documento fundacional está disponible en: <https://elestantedelaciti.wordpress.com/2017/12/14/manifiesto-del-colectivo-de-prostitutas-de-sevilla/>

PARTE I
APORTACIONES ARTÍSTICAS



16

Alameda de Hércules Junio 2019



APORTACIÓN 1: Todo trabajo es sexual

1.1. Catalogación de la obra

Todo trabajo es sexual

2.40 x 2.80 mts. Afiche / registro audiovisual de la intervención <https://vimeo.com/344365863>

Serigrafía sobre papel continuo.

junio 2019

Afiche para ser colocado en la vía pública.

1.2. Proceso de creación-producción

Emplazamiento, (des)zonificación y políticas del cuidado

A lo largo de los años, las putas ocuparon diferentes zonas de la ciudad de Sevilla desde los tiempos de los romanos (Arroyo, 2010). Actualmente, las putas de calle se encuentran mayoritariamente en la periferia, como resultado de la gentrificación y el proceso de higienización de la ciudad que van estableciendo los cuerpos y prácticas que “deben verse”. La actual zona de trabajo las encuentra desprotegidas a nivel de derechos laborales y bajo control y asedio policial.

Para pensar en posibles cartografías futuras, como la activación de la memoria de los propios sujetxs, se realizó en esta primera instancia, un relevamiento de posibles emplazamientos para la intervención gráfica. Sin pretender la marcación de los actuales espacios de trabajo de las prostitutas, ya que sería una estrategia policíaca, se propone la deszonificación para devolvernos poéticamente la ciudad, el centro y los focos turísticos como escenario de modos de autonomía sexual y corporal. Es por esto, que el relevamiento puso foco en las zonas de la ciudad que antes eran de las putas, principalmente La Alameda de Hércules y los clubes de alterne, que muchos de ellos fueron clausurados y cerrados o que hoy son registrados como clubes de fiestas.⁸ Finalmente, el emplazamiento seleccionado para la acción, fue la Alameda de Hércules, muy cerca de la Plaza de la Mata, espacio habitado aún por las trabajadoras sexuales, paradójicamente detrás de uno de los principales focos de turismo y fiesta y frente al edificio de la policía.

El afiche como proyectil visual

Este dispositivo pretendió hacer eco crítico dentro de la “guerra visual callejera”, de la que nadie queda fuera, siendo el **afiche** un claro ejemplo de la profusión visual de la vida contemporánea. Apropiarse y hacer estallar lo que puede y no puede decirse/verse en la vía pública ofrece una fuga a las lógicas imperantes del capitalismo visual.

⁸ En los años 80, se legaliza el “club de alterne”, donde las trabajadoras sexuales eran dadas de alta en la seguridad social. Hoy el ayuntamiento de Sevilla, pionero en la ordenanza antiprostitución, ya no inscribe a los locales como “club de alterne” sino como “club de fiestas” lo que perjudica a las trabajadoras sexuales ya que no solo deben pagar el alquiler del espacio donde trabajan y viven en condiciones precarias ya que estos locales no tienen habilitación de hospedaje y cocina, sino que ya no gozan del beneficio de la seguridad social.

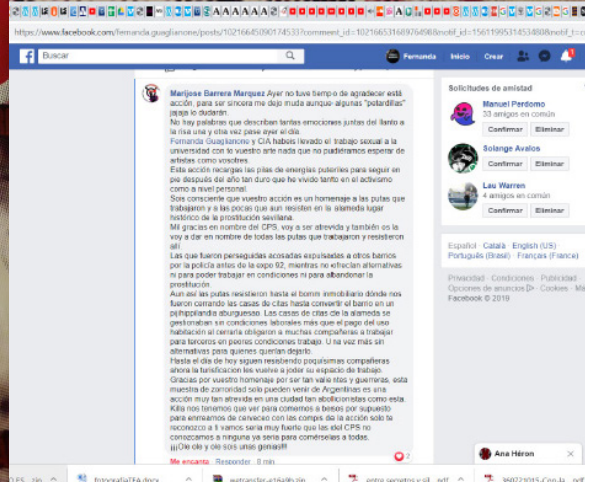
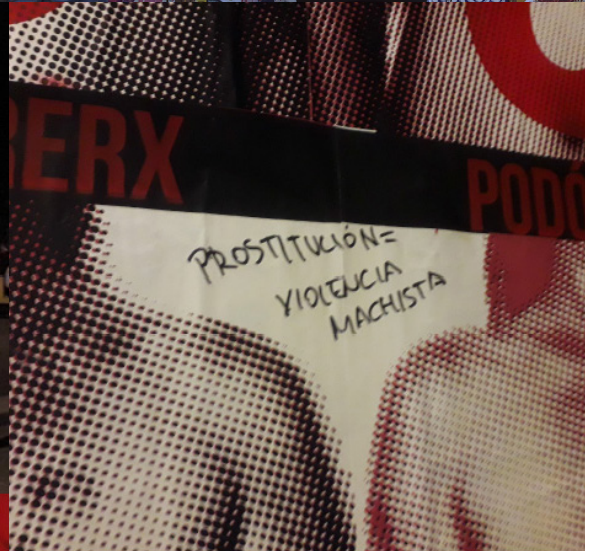




Comando: Nilly, Sofi, Jesús, Fer



19



Se realizó un afiche de 28 piezas, de 40 x 56 cm. (2.80 x 2.24mts) impreso a 2 colores en serigrafía sobre papel de dibujo continuo (ikea).

A partir de la fotografía del torso desnudo y sin rostro de la artista, la imagen tramada fue impresa en negro y rojo alternativamente. En la parte superior de cada pieza fueron impresas diferentes profesiones y oficios, incluyendo el término “puta”, con una intención inclusiva sobre el lenguaje y desafiante al mismo tiempo. Porque las putas además de la definición moderna que se aplica en la actualidad referida propiamente a las trabajadoras sexuales, son las amantes, las bailarinas exóticas, las codiciadas, las alcahuetas, las vedettes, las reinas de la belleza, las madres solteras, las fracasadas, las que se han equivocado entre otras quienes son consideradas “malas mujeres”

En relación al lenguaje inclusivo, me interesa recuperar la crítica que realiza Nelly Richard (2019) cuando señala la necesidad del feminismo de desdoblarse entre la afirmación (política) y la puesta en duda (teórica, crítica) de cualquier reificación y totalización del significado. “Solidarizo -políticamente- con el reclamo antisexista que defiende el lenguaje inclusivo al manifestar su desacuerdo con las convenciones vigentes, aunque no me siento obligada a usar dicho lenguaje, entre otras razones porque no considero que el feminismo deba plegarse a una única posición de habla ni dejarse uniformar por reglas socio-comunicativas”, nos dice Richard, de manera de sostener el gesto crítico de seguir haciendo tambalear la lengua binaria sin someterse a una fórmula monocorde.

En algunas de las piezas se incorporó la estampa directa de un monotipo de la huella del torso realizada en el taller. Esta huella/mancha puede ser leída como un refuerzo semántico de “poner el cuerpo” pero también como manchas y estigmas que operan en ciertos trabajos-profesiones-oficios sobre los cuerpos de las mujeres-trans-lesbianas-migrantes-racializadas.

La imagen resultante es, de alguna manera, una *imagen-superficie* (Buck-Moors, 2005, citado en C.A.R.P.A, 2012), a la que no debe buscarse un referente exacto, un detrás, un objeto al que representa.

La repetición de un mismo torso busca crear un cuerpo colectivo, y lejos está de un deseo auto-referencial y/o egocéntrico. Ese torso son todos los torsos de lxs trabajadorxs, lo que en el proyecto ENDO⁹ se entiende como un forma de “agenciar signos y cuerpos como piezas heterogéneas de una misma máquina, entendiendo que en la producción de enunciados no hay sujetos sino que siempre hay agentes colectivos” (cuerpo puerco, 2011 citado en C.A.R.P.A, 2012). De esta manera, se busca “hacer de su cuerpo un cuerpo refractario a los discursos del poder”, tal como señalan Patricia Brignone y Arnaud Labelle-Rojoux (2017), contribuyendo así a desbordar y subvertir sus códigos de representación.

Lo que permite subvertir la operatoria de los discursos visuales que hegemonícamente se constituyen como prácticas regulatorias de producción de identidad del sexo/género, es en este caso, la utilización de los mecanismos de repetición, reiteración, y reproducción, inherentes a la publicidad o propaganda política, para poder representar o parodiar críticamente aquello que insistentemente construyen como natural. Esta persistencia de la *desidentificación* (Butler, 2008: 19) se constituye como una grieta dentro del mismo sistema de dominación y producción de cuerpo y subjetividades (C.A.R.P.A, 2012).

A nivel técnico, la realización en múltiples piezas, habilita una versatilidad en los modos de montaje, teniendo en cuenta los diversos contextos en los que puede ser emplazado.

9 Proyecto ENDO fue realizado por cuerpo puerco y Acento frenético (Guillermina Mongan, Fernanda Guaglianone, Diego Stickar) entre el 2011 y 2012. Más información: <https://fernandaguaglianone.wordpress.com/2012/12/31/endo/>

A su vez, genera diferentes tiempos de lectura en quien mira, provocando preguntas como: ¿son muchos cuerpos? ¿es solo uno? ¿se ofrecen servicios laborales? ¿se trata de una campaña?. De este modo, se rompe la lógica del mensaje directo inteligible, que lo separa de las lógicas de la inmediatez propias de la publicidad. A pesar de estar compuestas por los mismos elementos y operaciones visuales, cada una de las 28 piezas que componen el afiche posee una particularidad que las hace únicas, tal como nos permite la técnica de serigrafía al incorporar el azar como método creativo. Cada una de las piezas construye una interrupción en la lógica de la repetición, ya sea cromática, textual, o de superposición, creando en la “parte por el todo” y en su conjunto varias capas de sentido.

El afiche fue colocado clandestinamente en la Alameda de Hércules, durante el mes de junio, en el marco de la celebración por los 50 años de la revuelta de Stonewall o para la agenda oficial del mes del orgullo LGTTTBIQP. En este contexto, el espacio público deviene agente colectivo de enunciación (C.A.R.P.A, 2012) en tanto condensa con esta intervención la capacidad de interpelación visual y política, movilizandoy trastocando sus sentidos normalizados.



Posibles montajes





APORTACIÓN 2: Mi cuerpo como matriz de guerra

2.1 Catalogación de la obra

Mi cuerpo como matriz de guerra

Acción performática duración aproximada 20 minutos. / Videoregistro <https://vimeo.com/341065814> duración 6 min.

Sellos realizados con la técnica de flexografía, tinta gráfica, impresión sobre el (los) cuerpo(s), cartulina satinada 300 grs, camiseta, suelo.

junio 2019

Esta acción fue pensada para la facultad de bellas artes de Sevilla (site-especific), por lo tanto deberá adaptarse a cada contexto.

2.2. Proceso de creación-producción

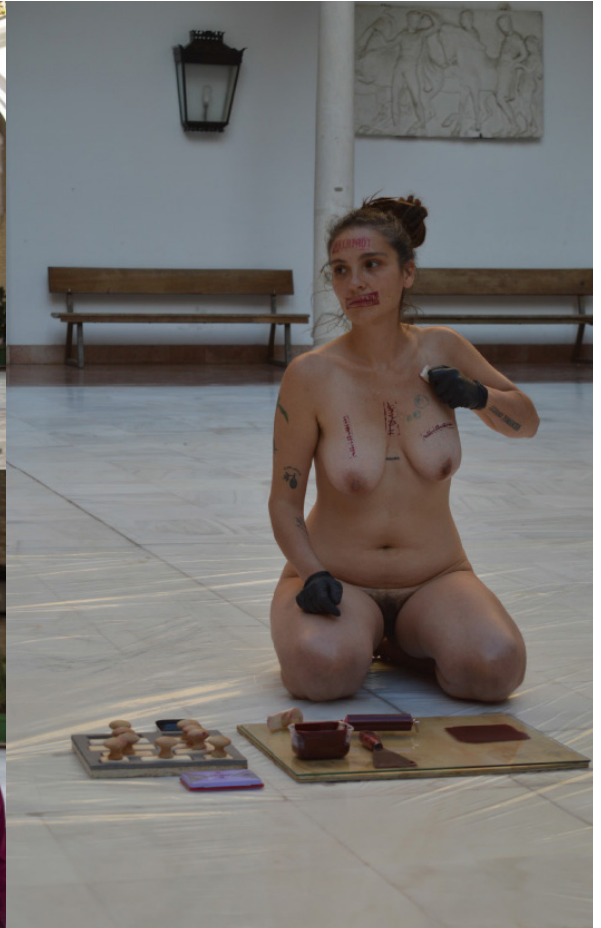
¿Qué nombres se vuelven cicatrices en la normalidad del arte?

Acción poético-política cuya centralidad material estuvo dada por el cuerpo como matriz y soporte de estampación para grabar, sellar, marcar, manchar, señalar, aquellos nombres / identidades que en el espacio académico somos acallados, invisibilizados, negándonos la producción de conocimiento como sujetos políticos/sociales/artísticos.

Esta acción/performance operó como una cita intertextual al recuperar uno de los eslóganes más emblemáticos de la artista Barbara Kruger, que en 1989 expone: *Your Body Is a Battleground* (Tu cuerpo es un campo de batalla). Empleando los medios que caracterizan a la publicidad para lanzar mensajes de gran impacto y eficacia, Kruger ataca aquellos estereotipos producidos por la historia del arte y la sociedad de consumo, que han convertido a la mujer y su cuerpo en instrumento y objetivo de los propósitos más manipuladores y violentos del neocapitalismo. (Trinidad, 2015)

En esta acción/performance se nombra a las lesbianas y a las prostitutas como sujetxs que no solo producen conocimiento en la vida cotidiana sino que provocan interferencias epistemológicas, éticas y políticas en el régimen de producción académica mediante prácticas de resistencia feminista dentro de las instituciones. Lesbianas y prostitutas en una hermandad histórica (Nestle, 2012) se hacen cuerpo colectivo en el cuerpo de la artista que encarna la resignificación del estigma compartido y producido por la ideología patriarcal, ese que nos divide a las mujeres bajo falsos fundamentos morales en “buenas” y “malas” en función de nuestra sexualidad. Para quienes encarnamos modelos de sexualidad no reproductiva, las promiscuas, lxs transexuales, las que practicamos sadomasoquismo, vivimos el silenciamiento de nuestras voces y el borramiento de nuestras existencias en los espacios públicos y las instituciones.

La acción pretendió visibilizar en el espacio institucional las cicatrices provocadas por la institución del arte con sus silencios, omisiones, negaciones, de estas identidades: lesbiana y prostituta, en la historia del arte, en los planes de estudio, en los referentes estéticos-visuales, en colectivos críticos, en grupos creativos, en el corpus bibliográfico y en las producciones artísticas, donde ha prevalecido un canon que ha priorizado lo heterosexual caucásico. Esta saturación nominal de esos cuerpos e identidades abyectas, que son silenciados o arrojados al margen de la institucionalidad, provoca



una contaminación en la asepsia somática y política sobre la que funciona el régimen académico de producción de conocimientos del arte.

Elena Basile afirma que las “cicatrices lingüísticas” hacen referencia a las heridas dejadas en la(s) lengua(s) por las violaciones históricas de los órdenes heteronormativos, androcéntricos y coloniales de la cultura (2008: 20). En ese mismo sentido podemos considerar las identidades de lesbiana y prostituta como cicatrices en la normalidad del arte, ya que son prefiguraciones de heridas provocadas por un sistema de pensamiento heteropatriarcal que vuelven descartables a esos sujetos. En la cicatriz se conjugan “la impaciencia de la piel para retornar al cuerpo a un estado de integridad, y la tozuda persistencia de la sangre seca, los remanentes de su derrame que dan testimonio de la violación pasada del cuerpo: un recordatorio del trauma tanto como una protección de él” (Basile, 2008: 19). A través de esta acción se buscó articular la herida, la cicatriz y su comezón de maneras de diseñar nuevos imaginarios sexuales en la piel normativa de la institución.

¿Cuáles son las palabras que no se escriben en el edificio de las Bellas Artes?

26

La acción se desarrolló en el patio de la institución. Como estampa sonora, el clima de la acción se enciende con la formulación de preguntas que se repiten insistentemente en un audio con base de *noise feminista* de las artistas *Ectoplasm-Girls* editado y alterado bajo la operación del apropiacionismo, el inicio de la acción se concentra en la preparación de la tinta¹⁰ y la estampación sobre tarjetas impresas con un fake del logo de la universidad de Sevilla¹¹, reapropiado y reinterpretado irónicamente para esta ocasión. Sellar como acto institucional que “avala” y “certifica”, en este caso, esos nombres abyectos, es una operatoria de torsión poética de un acto administrativo-burocrático institucional. Al finalizar la performance, esas tarjetas fueron repartidas entre el público.

El cuerpo desnudo de la artista se fue cubriendo con las palabras: lesbiana, prostituta, tortillera, puta, y con imágenes de cicatrices, mediante tampones entintados, para luego ser estampados, desde la propia piel, en el suelo y sobre el cuerpo de personas del público, siendo la primera transferencia una acción de “contagio” provocada por un beso. Esa transferencia se llevó a cabo por medio de movimientos de arrastre. Este gesto corporal de arrastrarse tiene una doble significación, por un lado, desde una mirada hegemónica que impone la verticalidad como parámetro de las prácticas de resistencia, porta un significado social negativo, ya que es figurado como claudicación ante el poder. Desde los imaginarios patriarcales y masculinistas, el signo de la verticalidad está estrechamente relacionado con la fuerza, la madurez, la virilidad. No es casualidad que la expresión “se puso de rodillas” señale negativamente un gesto corporal asociado a una condición subordinada ante el poder. Por otro lado, sin embargo, desde una micropolítica de las prácticas de sobrevivencia de cuerpos subalternos, arrastrarse por el suelo es un acto que disloca esa verticalidad y virilidad de la norma,

10 Luego de realizar múltiples pruebas con tintas y métodos de estampación, el mejor resultado fue obtenido con la tinta de grabado diluida en aguarrás sobre una almohadilla propia de los tampones. También fue utilizado en algunos momentos de la acción, la tinta con rodillo como estrategia que refuerza la experimentación, la inmediatez, la poética del error, la erótica del procedimiento gráfico de estampación, cuestiones que dislocan los procesos técnicos tradicionales empleados en los talleres de la institución académica.

11 La negativa por parte de la institución a utilizar el logo oficial, tanto para la promoción como para la gráfica diseñada dentro de la acción, fue un disparador creativo para la intervención del símbolo original. Este gesto refuerza el concepto desarrollado en todo el trabajo aquí presentado, que consiste en hacer visible por medio de una imagen prosexo los mecanismos de desexualización y asepsia dentro de la institución. Es así como el ángel deviene un cuerpo desnudo amarrado a cuerdas, una imagen recurrente en las visualidades de la práctica de Bondage/DSM.

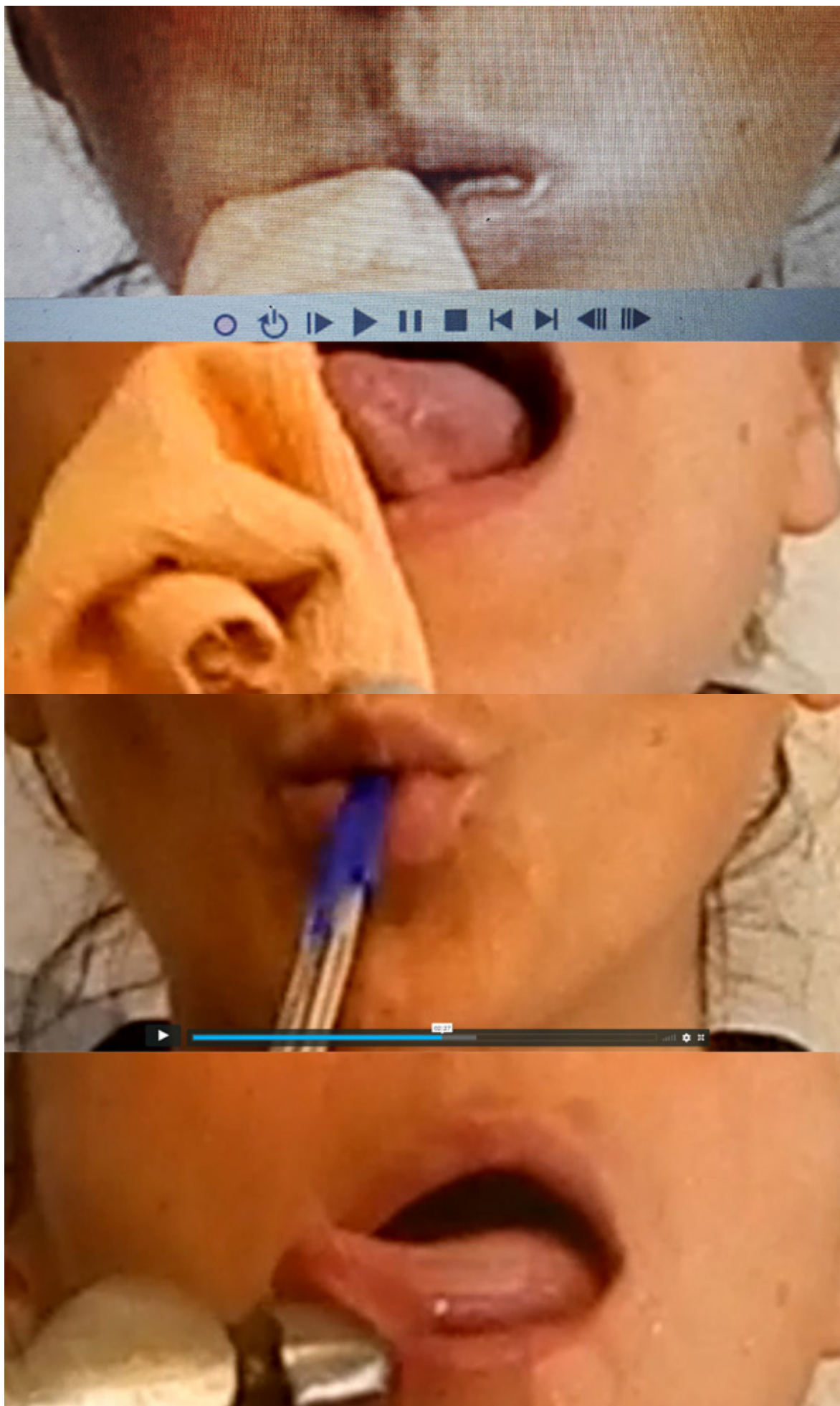
habitando la disposición a la horizontalidad como cuerpo en guerra. Es así como a lo largo de la acción, estas cicatrices, nombres, identidades, marcas y manchas impresas de forma caótica compusieron, desde la persistencia espectral de un bucle gráfico y sonoro, un grito visual que insistió en mostrar lo silenciado por la propia institución.

¿Dónde están estos cuerpos que nombran estas palabras?

El final de la acción implicó nuevamente la interacción con el público mediante un abrazo como acto afectivo que nos reivindique putas y lesbianas. Para ello se ofreció a las personas presentes una camiseta blanca para vestir y luego transferir mediante el abrazo esos nombres sobre la misma, para celebrar nuestras cicatrices, en un acto estético.poético de trabajadoras sexuales, malvadas, promiscuas y perversas.

“mi cuerpo como matriz de guerra”. Acción que trama su propia evanescencia del acto creativo en el epitelio de la situación, se sustenta en un alto grado de improvisación, en la acechanza de la contingencia como insumo potencial, en la provocación de una atmosfera afectiva que crea la propia acción, y pone de manifiesto un hacer afectaciones sin garantía.





APORTACIÓN 3: *Voz*

3.1 Catalogación de la obra

Voz

Video creación <https://vimeo.com/317433970> duración 4:30 min.

Cámara semiautomática, sin procesamiento de imagen.

abril 2019

Video Creación, que funciona no solo como viral por redes sociales, sino que también puede ser montado como videoinstalación, con varios monitores/pantallas al mismo tiempo en diferentes tamaños y desincronizados.

3.2 Proceso de creación-producción

Voz: porno, trabajo sexual y visualidades estalladas

Esta producción audiovisual se inscribe en la genealogía crítica del videoarte y busca articular reflexiones y preguntas sobre la sexualización de todo trabajo en el sistema capitalista contemporáneo, que llamaremos farmacopornográfico. Voz insiste en problematizar la racionalidad moral y visual que regula el trabajo sexual y pensar la práctica artística feminista como operatoria crítica y poética sobre la explotación y opresión de los cuerpos feminizados y racializados en los procesos de trabajo, haciendo estallar los relatos sedimentados por el pánico sexual.

29

Voz: entre reappropriaciones pornográficas y la crítica prosexo al heterocapitalismo

Entendemos la imagen pornográfica como un modo de construir género, “donde el gesto, la piel y la carne son penetradas por las tecnologías del género de la heterosexualidad” (Egaña, 2017: 77). El video **Voz** es una interrupción en las lógicas visuales del porno heterocapitalista, esto es, un sistema repetido hasta el agotamiento de coreografías normativas del follar, sostenido por sexos binarios con una aparente disposición natural hacia lo heterosexual (Butler, 1998 citado en Egaña 2017). Éste opera pedagógicamente enseñando cuál es el mejor modo de follar, y además enfatiza su poder al considerarlo un documento de la verdad del sexo (Egaña, 2017). La regulación implícita de veracidad y autenticidad en los discursos en torno a la pornografía trae como consecuencia no solo “la repetición del imaginario pornográfico, sino también que estas ideas sean adoptadas para pensar en la representación pornográfica como natural” (Egaña, 2017: 77). Resistir la interpretación literal de las escenas imaginarias del porno, permite cuestionar su eficacia, su carácter rígido y soberano (Egaña, 2017).

En **Voz**, fueron utilizados los recursos compositivos básicos de la pornografía cishetero-capitalista para hacerlos estallar. En este video, el cuerpo fragmentado, los planos cortos -y en este caso, primerísimos primeros planos- y las tomas con movimientos repetitivos, son

algunos de los recursos empleados con un sentido paródico y que son parte de la estrategia en la identificación del espectador a la hora de construir (hetero) sexualidad (Egaña, 2017).

En **Voz**, los objetos, propios de diversos trabajos: trapo, productos de limpieza, jeringa, bolígrafo, cucharón, hilo y aguja, tijeras, martillo, etc, se hipersexualizan: fetichizándolos y realizándoles un continuum felatio, siguiendo la idea de DeGenevieve que define al porno como “lugar de resistencia a las restricciones culturales del placer” (DeGenevieve, 2014, citado en Egaña, 2017). Dado que el porno nunca ha sido y nunca debería ser, políticamente correcto (DeGenevieve, 2014, citado en Egaña, 2017), tiene como fin la excitación incontrolable del cuerpo, poniendo de manifiesto qué fetichizamos y que necesitamos para salirnos de sí. De esta manera, en **Voz** la estrategia utilizada de reenquadre y recorte de la imagen, coquetea con la disolución de la forma, provocando cierta ilegibilidad en la propia operación de sexualización de la acción.

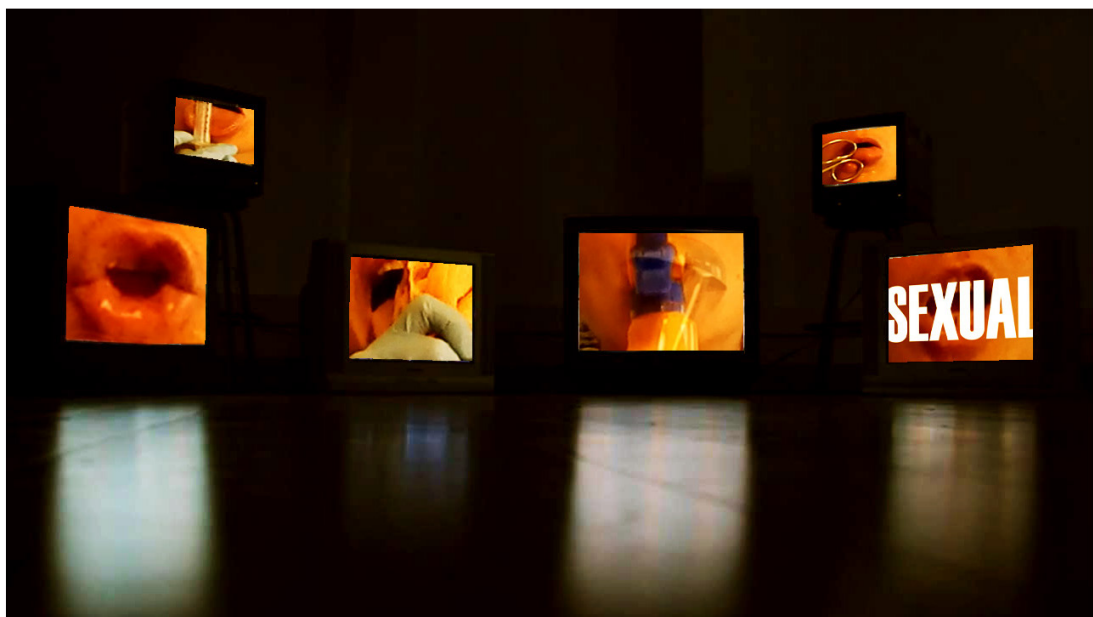
Los primerísimos primeros planos de **Voz** son el material crudo de la filmación, sin ninguna edición ni corrección de color, ni brillo, ni ralentizado, ni aceleración. El montaje es directo y respeta la única secuencia en la cual fue realizado. No hubo repetición de ninguna toma, una decisión estética y política que se acerca a la performance, o más específicamente a la videoperformance. Me interesa revalorizar las imágenes consideradas de “mala calidad”, realizadas con recursos *low tech*, como un guiño *border*, que nos acercan a las imágenes producidas sin intención de “obra artística”, esas que circulan en la red, esas del porno casero, las “copias de las copias”, piezas piratas e ilegales a las que tenemos un libre acceso y nos hacen pertenecer desde la frontera. Por un lado, la emergencia del porno *amateur* en Internet fortalece la impresión de autenticidad de la imagen pornográfica, más aún cuando este se transmite «en vivo y en directo», provocando la alucinación de «estar ahí», sin la mediación de pantallas, teclados, conexiones de banda ancha de limitada potencia ni cámaras de baja resolución. En efecto, y paradójicamente, la baja resolución del sexo por Internet aporta una mayor impresión de realismo (Egaña, 2017). Por otro lado, en el caso de **Voz**, usar imágenes rotas, pixeladas, es no sólo una estrategia de subversión de las prácticas artísticas consideradas elitistas (cultura legítima) y las pornográficas (producciones culturales ilegítimas), en clave *pro-mainstream*, sino que abre otros sentidos sensorio texturales que el *hi-tech*, HD, Full HD, QHD, UHD, etc., nos tiene vedados. Implica componer otro tiempo de lectura en la reconstrucción de la forma, el color y el movimiento. En este sentido, la duración del video también pretende desmontar los mensajes inteligibles, efectistas, breves directos y efectivos, mediante la repetición y monotonía, y apuesta a generar una atmósfera de reflexión al tiempo que instala gráficamente sobre el final, la afirmación *voz al trabajo sexual*, mediante la marca de enunciación denominado rótulo autoral. Este rótulo funciona como refuerzo semántico del texto inaudible “todo trabajo es sexual” que circula a lo largo de los cuatro minutos y medio del video.

Si bien, **Voz** se encuentra actualmente en la plataforma vimeo, la pieza audiovisual está pensada para ser distribuida por cualquier red social que habilite este formato, de forma pública o privada, fragmentada o no. La potencia del bucle también posibilita su montaje como videoinstalación, en varias pantallas al mismo tiempo, corriendo a diferente tiempo dentro de un espacio expositivo, museo o galería. Esa repetición desfasada permite una suerte de simultaneidad de voces generando una atmósfera envolvente que potencia la interpelación del espectador.

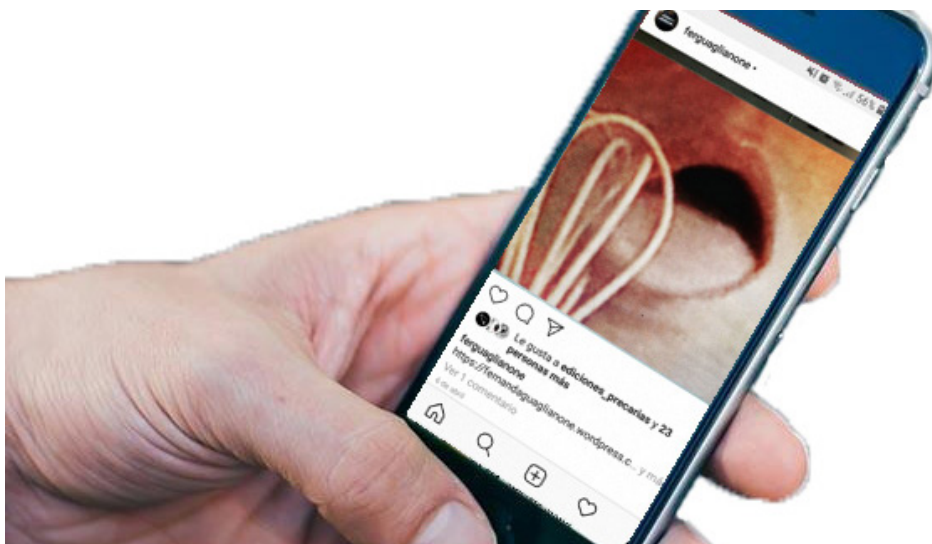
El carácter poético-político de las imágenes desechadas, las fallidas, erroristas; el sonido de 432hz *theta*, descargado de youtube, una suerte de sonido del silencio que nos invita a flotar, permiten trazar el mapa sensorial circular en el que **Voz** puede funcionar como estimulador sexual, mantra para meditar, o contrapublicidad para concientizar.

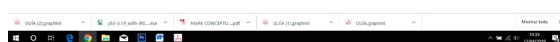
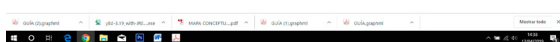
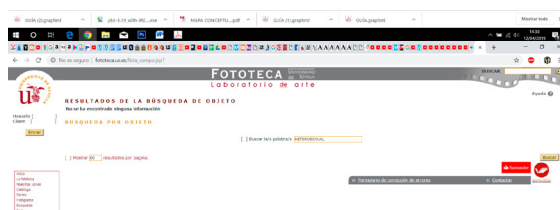
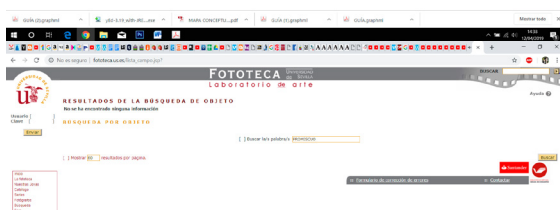
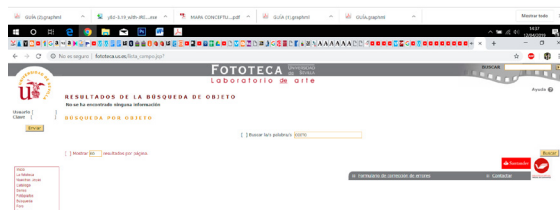
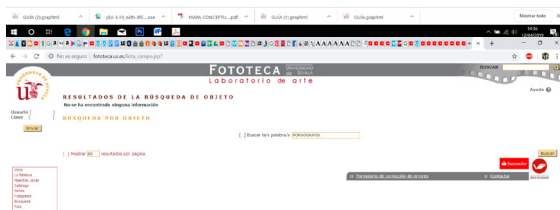
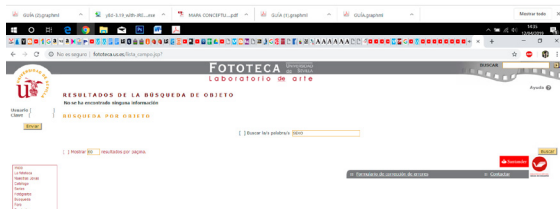
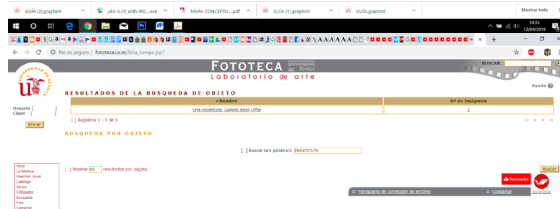
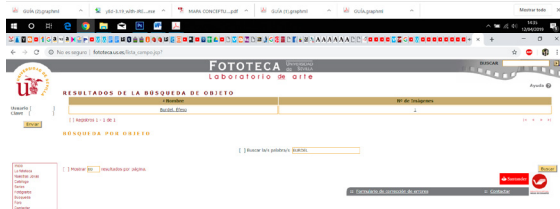
Voz pone de manifiesto, revela y desenmascara una idea de sentido común muy consolidada por el régimen fármacopornográfico de que existe una jerarquía de alienación, poniendo al trabajo sexual como uno de los más alienados. Esta falsa dicotomía es creada por las críticas liberales al capitalismo que no profundizan en las normas sexuales que regulan todo trabajo. Es el modelo de la plusvalía y la explotación laboral lo que define una estructura capitalista. Por lo tanto, crear estas jerarquías de alienación es problemático porque altera drásticamente nuestra capacidad de analizar el trabajo de manera sustantiva (Daring, 2016)

En el videoarte **Voz** se pretende llevar al límite la estrategia de la economía capitalista de valorizar el trabajo y determinar el valor de lxs trabajadorxs mismxs. Lxs trabajadorxs sólo valen el monto de dinero que producen dentro del capitalismo. Es esta visibilidad lo que quita el disfraz de misticismo del capitalismo (Daring, 2016). En **Voz**, todos los trabajadorxs son sometidos por las mismas lógicas dentro de la pornofábrica de sexualización/explotación laboral y esto es lo que pretende dejar de manifiesto al interpelar las propias construcciones acerca del sexo y del trabajo como “sostén” de la economía capitalista en la era farmacopornográfica.



posible montaje y dispositivos de circulación





APORTACIÓN 4: Archivos del silencio

4.1 Catalogación de la obra

Archivos del silencio.

formato digital, dimensiones variables

19 Capturas de pantalla

junio 2019

Obra factible de ser impresa en diferentes soportes

4.2 Proceso de creación-producción

Fallas de la visión heteronormativa

Como parte de la propuesta pedagógica desarrollada en la asignatura creación fotográfica, el deseo artístico-político fue puesto en la intervención como modo de desestabilizar lo estanco que supone el modo de archivo y clasificación de la actual Fototeca de la Universidad de Sevilla, un reservorio de imágenes fotográficas relativas a la historia oficial local y europea entre lo religioso, lo patrimonial y lo aurático, propio de estas geolocalizaciones. La propuesta presentada supone un mecanismo conceptual que propone preguntas y sus respuestas para poner de relieve las borraduras institucionales de ciertos cuerpos e imágenes, como consecuencia de la producción de ignorancia en tanto efecto de un conocimiento hegemónico, es decir, heterocentrado. Paradójicamente, la ausencia de fotografías en esta propuesta, enfatiza la operación dicotómica de lo que “debe ser visto,” por lo tanto, cuestiona el binarismo institucional del saber/ignorancia, ver/no ver, poniendo en evidencia las fallas de la visión heteronormativa.

Se trata más bien de una aproximación al encuentro con un modo de hacer que permita friccionar la historia ya cristalizada del archivo, entendiéndolo como una práctica-acción que se reconstruye a sí misma constantemente. Más que de “recordar” para reconstruir el pasado, se intenta pensar cómo movilizar el presente desde las imágenes y experiencias que están en las sombras (Gutiérrez y flores, 2015).

La ignorancia como efecto de un conocimiento hegemónico: archivos del silencio

“¿Cómo saldar una historia no contada con el riesgo de volver a congelarla como un apéndice lineal de la historia del arte?”

Lau Gutiérrez y val flores

“¿Quién podría querer vivir en un mundo en el cual su cuerpo sea sólo aceptado, y nunca celebrado? ¿Acaso el registro de lo vivible no precisa, también, del registro de lo deseable?”

Mauro Cabral

“La vía más eficaz para destruir las ideas no es reprimirlas sino ignorarlas”

Ursula K. Le Guin

La construcción moderna del conocimiento se asentó en pares dicotómicos como son: hombre/mujer, público/privado, heterosexualidad/homosexualidad, conocimiento/ignorancia, burgués/trabajador, blanco/negro, civilización/ barbarie, entre muchos otros, los cuales están sexualizados y jerarquizados (flores, 2008). En el siglo XIX, en lo que concierne al proceso histórico de creación de la heterosexualidad/homosexualidad, “conocimiento” significaba, en primer lugar, conocimiento de la sexualidad “normal”, e ignorancia suponía el desconocimiento de las sexualidades “desviadas”, “anormales”, “perversas”. De este modo, conocimiento y sexo se volvieron conceptualmente inseparables uno del otro. El conocimiento de nuestro cuerpo y las imágenes que de estos cuerpos se producen se convierten en un escenario de normalización (flores, 2008).

En este sentido, Michael Warner incorpora el concepto de heteronormatividad, que comprende aquellas instituciones, estructuras de comprensión y orientaciones prácticas que hacen no solo que la heterosexualidad parezca coherente, es decir, organizada como sexualidad, sino también que sea privilegiada. Su coherencia es siempre provisional y su privilegio puede adoptar varias formas: pasa desapercibida como lenguaje básico sobre aspectos sociales y personales; se la percibe como un estado natural; también se proyecta como un logro ideal o moral. No consiste tanto en normas que podrían resumirse en un corpus doctrinal como en una sensación de corrección tacita e invisible, que se crea con manifestaciones contradictorias y a menudo inconscientes, pero immanentes en las prácticas y en las instituciones (citado en flores, 2008).

El poder coactivo de la heteronormatividad como orden riguroso se hace evidente en la premura con que aparecen sus abundantes efectos de exclusión. La heteronormatividad demuestra ser una política opresiva que, como garantía de su eficacia, nunca es formulada explícitamente, presentándose como “natural” y también como universal y normal (flores, 2008). De este modo, la “opresión no opera simplemente a través de actos de abierta prohibición, sino encubiertamente, a través de la constitución de sujetos viables y de la correspondiente constitución de un dominio de sujetos (in)viables (abyectos), quienes no son nombrados ni producidos dentro de la economía de la ley”, señala Judith Butler (Butler, citado en flores, 2008). En este dominio de lo impensable, porque no se nombra y, por lo tanto, no se le otorga la condición de existente, el proyecto conceptual presentado pretende cuestionar cuáles serían esas imágenes que no “merecen existencia” en la Fototeca de la Universidad de Sevilla.

En el campo de la educación, la ignorancia siempre fue considerada como lo opuesto del conocimiento y, por consiguiente, repudiada. Sin embargo, teóricas *queer* que se dedicaron a indagar y desarmar el binomio conocimiento/ignorancia, en relación con la heterosexualidad/homosexualidad –pares que articularon buena parte del discurso científico moderno–, comenzaron a entender la ignorancia como implicada en el propio conocimiento, es decir, como producto de un modo de conocer y no una ausencia de conocimiento (flores, 2008). Así, la ignorancia es ignorancia de un conocimiento. Las ignorancias, lejos de ser fragmentos de una oscuridad originaria, son producidas por determinados conocimientos. Tal como afirma Guacira Lopes Louro “la ignorancia no es neutra, ni un “estado original”, no es falta o ausencia de conocimiento sino un efecto del mismo” (citada en flores, 2008). Siguiendo a Lacan, la ignorancia es el residuo de lo conocido, de aquello que se impuso como conocimiento hegemónico. Déborah Britzman denomina “pasión por la ignorancia” a este conocimiento de la heterosexualidad que produce des-conocimiento sobre las sexualidades disidentes. La pasión por la ignorancia se entiende como un síntoma de la heteronormatividad, porque indica que la producción de la heterosexualidad solo se lleva adelante mediante la producción de las identidades sexuales diferentes a esa norma como algo extraño, anómalo e indeseable. Esta pasión por la ignorancia se relaciona con la represión, con olvidar una idea, con separar la idea del afecto. Expresiones como: “yo no sé nada de eso”, “eso no tiene nada

que ver conmigo”, sustentan la labor de la ignorancia. Esta ignorancia deliberada se manifiesta, sobre todo, no en lo que es dicho sobre los sujetos, sino más bien en lo que se percibe como lo no-dicho, lo que es silenciado sobre ellos (flores, 2010).

La búsqueda en la Fototeca estuvo enfocada en hallar respuestas visuales a las categorías que representan los términos: lesbiana, prostituta, casa de alterne, burdel, sexo, vagina, pornografía, coito, promiscuo, perverso, heterosexual, anormal, sodomita, cicatriz, felatio, penetración. Un espectro de temáticas acerca de cuerpos, prácticas, deseos e identidades sexuales más próximas a la *ars erótica* (arte erótico como forma de narrar experiencias sexuales), que al discurso de la *scientia sexualis* (ciencia sexual), la estrategia política en occidente durante la modernidad para generar un discurso sobre sexo, y que Foucault llamó la “voluntad del saber”, la que buscó normar, disciplinar y generar un discurso acerca del sexo verdadero (Gavrila, 2012). En ese contexto, las categorías rastreadas son patologizadas por el discurso médico-jurídico.

Para contrastar estas ausencias, fueron buscadas otras categorías vinculadas a la norma sexual dominante, es así como “matrimonio” y “amantes” sí despliegan una cantidad considerable de resultados. Y curiosamente al introducir el término “anal” al motor de búsqueda, fue la categoría que arrojó la mayor cantidad de resultados. Sin embargo, claramente los hallazgos no tienen que ver con representaciones de prácticas de sexo anal ni de ilustraciones científicas si quiera, sino que los resultados arrojados se asocian con todas las palabras que contengan esa segmentación gráfica: canal, ventanal, Guadalcanal, etc. o con los anales de la historia.

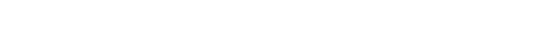
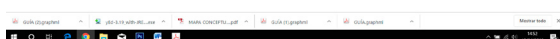
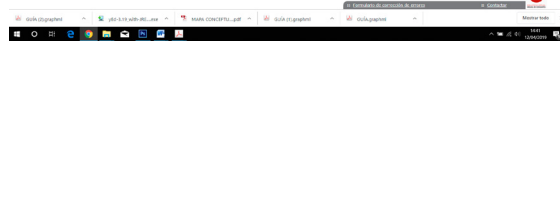
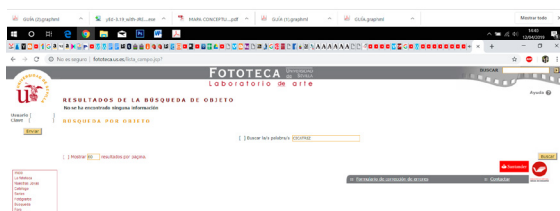
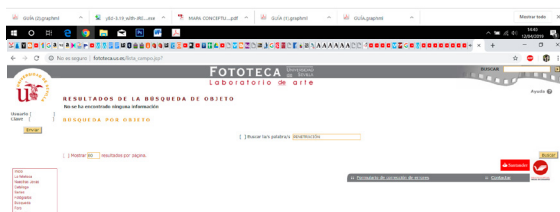
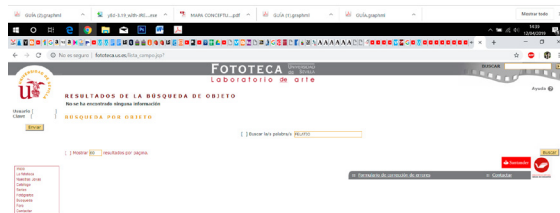
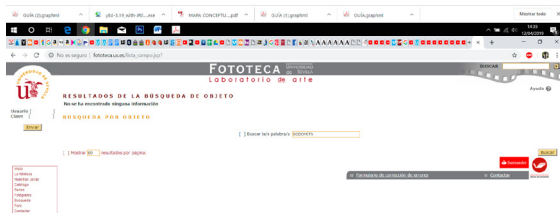
Por eso, en la insistente búsqueda de imágenes que pudieran dar cuenta de lo no dicho, y frente a la nulidad en los resultados como efecto del silenciamiento rancio en las políticas de archivo institucionales, se instalan las preguntas: ¿qué secretos sociales y sexuales mantiene la Academia? ¿Qué silencios circulan a través de nuestras prácticas artísticas? ¿A qué órdenes económicos, sociales culturales y sexuales benefician esos silencios? ¿Qué ignorancias promueve la Academia, la universidad, en torno a las Bellas Artes? ¿Qué relación existe entre estos silencios y los procesos de exclusión de ciertos cuerpos, saberes y estéticas en el proceso de educación de las Bellas Artes? ¿Qué cuerpos y qué deseos oculta la fototeca? ¿Cuáles son las políticas de archivo, catalogación, visibilización y difusión de imágenes en la academia de las Bellas Artes? ¿Cómo repensamos críticamente estos silencios visuales? (flores, 2008).

Archivos del silencio, es apenas un intento frágil y contradictorio para pensar cómo desalojar la borradura institucional de las visualidades perversxs, lésbicas, de deseos, cuerpos y políticas disidentes de la historia del arte, contraviniendo sus relatos heterosexualizantes en archivos, bibliografía, pedagogías y memoria artística. Porque esta borradura no se trata solo “de representaciones y narrativas que se producen desde las identificaciones disidentes, sino de modos de vida y usos de los placeres que desestabilizan la organización heteronormativa del cuerpo y de la vida en común, lo que provoca la implantación de hegemonías visuales y la diagramación de una política de la mirada que produce ignorancias sexuales, supresiones corporales y anulaciones cognitivas” (flores y Mongan, 2018). En este sentido, la heterosexualidad como régimen político es un archivo corporal, afectivo y visual de prácticas de normalización y de daño sobre nuestros cuerpos, deseos y vidas, y compone un reservorio de formas de gobierno de los sujetos y de formas de desgobierno y prácticas de resistencia.

No son imágenes las que propongo, ni fotografías intervenidas. Es un llamamiento a ver/saber a través del vacío. Un llamado a activar experiencias visuales que han sido expulsadas o impugnadas por los relatos tanto del arte como de la política. Una posibilidad de desordenar y cuestionar los protocolos heteronormativos de lectura y escritura que

producen performativamente los campos de investigación artísticos. “En un intento de armar con “recelo” esa desconfianza epistemológica punzante y cotidiana para disecionar el régimen visual heteronormativo, y con una sensibilidad política que hace de la herida inscrita en la propia carne una fuerza deseante dispuesta a colapsar el silenciamiento y la invisibilidad histórica y subjetiva, el registro opaco de un territorio polimorfo de prácticas disidentes y sus modos de producción visuales” (flores y Mongan 2018).

Este mínimo proyecto “contra el silencio visual” es un precario acto de justicia poético-política para la emergencia insospechada de “futuros soterrados procedentes del pasado” (Vindel, 2014: 21), en la memoria de nuestros cuerpos y de estos archivos.



RESULTADOS DE LA BÚSQUEDA DE OBJETO

No se ha encontrado ninguna información

BÚSQUEDA POR OBJETO

[] Buscar la/s palabra/s

[] Mostrar resultados por página.

RESULTADOS DE LA BÚSQUEDA DE OBJETO

No se ha encontrado ninguna información

BÚSQUEDA POR OBJETO

[] Buscar la/s palabra/s

[] Mostrar resultados por página.

RESULTADOS DE LA BÚSQUEDA DE OBJETO

▲ Nombre
El matrimonio de Hércules y de Hebe
El matrimonio de Santa Catalina
El matrimonio.Campanario de la catedral de Florencia
Grupo del matrimonio de Tire
Grupo del matrimonio de Tixe
Matrimonio a la moda: La toilette de la mañana
Matrimonio Místico de la Virgen.Colegiata de Olivares
Matrimonio Moro

[] Registros 1 - 8 de 8

BÚSQUEDA POR OBJETO

[] Buscar la/s palabra/s

RESULTADOS DE LA BÚSQUEDA DE OBJETO

No se ha encontrado ninguna información

BÚSQUEDA POR OBJETO

[] Buscar la/s palabra/s

[] Mostrar resultados por página.

Detalle S/N

RESULTADOS DE LA BÚSQUEDA DE OBJETO

No se ha encontrado ninguna información

BÚSQUEDA POR OBJETO

☐ Buscar la/s palabra/s

▲ Nombre

Una prostituta. Galería degli Uffizi

OBJETO

☐ Buscar la/s palabra/s

RESULTADOS DE LA BÚSQUEDA DE OBJETO

No se ha encontrado ninguna información

BÚSQUEDA POR OBJETO

☐ Buscar la/s palabra/s

RESULTADOS DE LA BÚSQUEDA DE OBJETO

No se ha encontrado ninguna información

BÚSQUEDA POR OBJETO

☐ Buscar la/s palabra/s

mpo.jsp?

BÚSQUEDA DE OBJETO

▲ Nombre	Nº de Imágenes
<u>Burdel. Éfeso</u>	<u>1</u>

TO

☐ Buscar la/s palabra/s

ia.

Detalle S/N

PARTE II
ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

Yeguas del Apocalipsis, Chile



Carlos Leppe, Chile



38

get into the Museum?

Less than 4% of the Modern Art sections of the Museum are female.



Guerrilla Girls, EE UU



Leticia Parente, Brasil

Martha Rosler, EE UU



En este apartado se desarrollará el feminismo como crítica dentro de las discusiones de arte y política, en las cuales la interseccionalidad de las luchas, la visibilidad situacional, las políticas identitarias y su praxis estético-política discuten dentro de los propios movimientos sociales, las fronteras del espacio público y la producción de visualidades, a partir de “acciones estéticas de praxis política”¹².

El proyecto “Todo trabajo es sexual” se inscribe en un desarrollo artístico vinculado a los feminismos y los activismos artísticos, porque enlaza de manera singular prácticas políticas y prácticas artísticas, desbordando las fronteras institucionales del arte para conjugar compromiso ético, campo social, justicia visual y agenciamiento del deseo estético. El proceso creativo definido como una metodología de la intuición, convierte a los feminismos en un modo de hacer estético-político-epistemológico que pone el cuerpo en el centro de la acción y reflexión. De este modo, el cuerpo es plataforma primordial sobre la que pivotan estas intervenciones, siendo sujeto y objeto de conocimiento que genera nuevos significados y posiciones en el campo de las visualidades, especialmente ante la representación y la autorepresentación.

1.1. Cuerpo, Arte y Políticas Feministas

Es necesario delimitar las adscripciones políticas dentro del campo del arte y cultura y los feminismos para situar y expandir posibles lecturas/escrituras del presente trabajo. En particular, es preciso situar la constelación de articulaciones entre prácticas artísticas, políticas feministas y el cuerpo como plataforma de activación poético-política. Uno de los modos en que se ha dado esta articulación es conceptualizado teóricamente como activismo artístico.

No se trata de ningún modo de desplegar la “innovación” ligada a la técnica, sino por el contrario desencajar los sentidos de lo “antes visto” y enfocarse en la potencia performativa de las imágenes/acciones. Así, las imágenes no tienen un fin ilustrativo ni representativo, sino que en su activación performática producen otras subjetividades, relatos y afectos, planteando una disputa entre el contexto de producción y el contexto de actualización o reposición de lo “ya hecho” (Gutiérrez, 2017). Estas estrategias estético-políticas resquebrajan las fronteras del campo artístico al hacer visible los cruces entre arte y política feminista, disputando tanto aquello que se entiende por arte, como las discusiones que enmarcan “lo político” en el arte.

En este proyecto hay diferentes elementos que ya han sido utilizados/activados a lo largo de la historia del arte contemporáneo, por eso encontramos citas intertextuales -algunas más patentes y otras menos- de obras que han dejado huella no solo en mi práctica artística y activista sino que han servido para impulsar otros modos de pensar la articulación entre los cuerpos y el arte. Me refiero a artistas y colectivos como Guerrilla Girls, Liliana Maresca, Carlos Leppe, Annie Sprinkle, Cindy Sherman, Esther Ferrer, Marie Orensanz, Ana Mendieta, Valerie Export, Lygia Clark, Martha Rosler, Leticia Parente, Yeguas del apocalipsis, solo por citar algunos nombres, quienes en diferentes contextos posiciones geopolíticas, diferentes años y distintas estrategias activaron sus cuerpos “como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar “twice behaved-behavior” (comportamiento dos veces actuado)” (Taylor, 2007). Artistas que con

12 (Roberto Amigo, citado en Longoni, 2010). Longoni, Ana (2010) “Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos”, en Crenzel, Emilio (comp.) Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008). Biblos, Buenos Aires.

sus acciones y producciones distorsionan las fronteras del campo artístico, trabajan con desechos, desafían las convenciones de género y sexualidad, se reapropian de estrategias ortodoxas de la producción visual, para producir otros agenciamientos del deseo, introducen la intimidad como un asunto público y político. Artistas que articulan todo un frente de resistencia desde un feminismo lúdico y reflexivo que escapa del ámbito académico para encontrar en sus producciones audiovisuales, literarias y performativas un espacio de acción. A través de las películas porno feministas *Kitsch* de Annie Sprinkle, las docuficciones de Monika Treut, la literatura de Virginie Despentes o Dorothy Allison, los *comics* lésbicos de Alison Bechdel, de las fotografías de Del LaGrace Volcano o de Kael Tblock, de los conciertos salvajes del grupo de punk lesbiano de Tribe8, de las predicaciones neogóticas de Lydia Lunch, o de los porno transgénero de ciencia-ficción de Shue-Lea Cheang se crea una estética feminista posporno y prosexo que busca la resignificación crítica de los códigos normativos que el feminismo tradicional consideraba como impropios de la feminidad.

Las obras de estxs artistas hacen emerger los modos en que las visualidades guardan una compleja relación con lo que *no se ve* (Bal, 2016, citado en Gutiérrez, 2017), los modos en que se hace presente, audible, lo no visto, lo menos evidente. Estas suturas y cicatrices, aquello que ha sido relegado a los márgenes de las imágenes, desbordan las interpretaciones canónicas al presentarse como elementos de una situación cultural cuyo paso del tiempo también las constituye en una cuestión política, o en el caso que nos interesa, *sexo-política*. Para ello se requiere “aprender a mirar de otra manera, no regida por las leyes de la visión (hetero) socialmente instituida” (flores y Gutiérrez, 2015), en la cual cobra relevancia el interés por lo pequeño, lo mínimo, lo imperceptible, lo invisible, pero también por lo sobrante, lo incompleto, lo escondido y lo velado.

1.2. Activismos artísticos

Para Nelly Richard (2005), la relación entre arte y política históricamente se ha configurado de dos formas. Por un lado, demostrar que el arte que se realiza es un arte comprometido, y por otro, es la vanguardia. “A diferencia del arte militante que pretende ilustrar su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social, el arte de vanguardia busca -según la crítica- anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional” (Richard, 2005: 73). De este modo, el concepto “activismo artístico” surge en el seno de la politización de la vanguardia europea de entreguerras.

El “activismo artístico son los modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea” (Expósito, Vidal y Vindel, 2012). En estos modos prima el activismo al mismo tiempo que se subraya la dimensión “artística” de ciertas prácticas de intervención social. Sin considerarse un estilo, ni una corriente, ni un movimiento, estas intervenciones resignifican el concepto de “arte”, entendido como “el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas ‘especializadas’ (plástica, literatura, teatro, música...) y ‘no especializadas’ (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales)” (op.cit, 2012).

Este activismo tensiona siempre su relación con la institución artística y las instituciones culturales que son dominantes en cada momento, cuestionando la exigencia de autonomía del arte, siendo irreverente en relación a la diferenciación entre el adentro y el afuera de la institución artística. Volviendo indeseable esta separación de una esfera especializada, también denuncia que este discurso segregatorio mantiene el estatus quo de las élites culturales y las oligarquías sociales, en especial, en situaciones de grave represión política.

De esta manera las prácticas del activismo artístico definen un territorio y una cartografía de intervención propias, en las cuales las decisiones sobre dónde intervenir, desde qué lugar plantear la interpelación social, etc., se toman de acuerdo con criterios que no dependen de la normatividad de la institución artística, y que se derivan, en cambio, de los objetivos sociales-políticos que cada práctica se propone (op.cit, 2012).

El activismo artístico plantea la autonomía de las prácticas y de los sujetos con respecto a la institución. La pregunta sobre si algo “es” arte, desde esta perspectiva, carece de sentido porque los sujetos que se involucran en estas prácticas se dotan de criterios propios (extrainstitucionales) a la hora de tomar las decisiones que conciernen a la articulación entre formas estéticas y relacionalidad social-política.

El activismo artístico no “es” ni deja de “ser” arte porque su legibilidad depende del marco y del lugar desde donde se busca hacerlo legible. “Lo verdaderamente relevante es cómo contribuye a “producir” política: cómo constituye lo político en acto” (op. cit., 2012), evidenciando que cualquier persona tiene la capacidad de activar una práctica artístico-política. Los efectos simbólicos y corporales de estas prácticas son producir modos de subjetivación social que alteren las estructuras de poder, ya sean económicas, culturales, políticas, sexuales, apuntando a un proyecto más ambicioso de modificación social, política y subjetiva. Así, intenta abolir la distancia objeto-sujeto porque exige “poner el cuerpo” en la práctica.

1.3. Los feminismos como Performance metodológica

El proceso creativo puede definirse como una metodología de la intuición, es decir, que los modos estéticos de producción no adhieren a un estilo o a una pretensión innovadora, sino más bien lo intuitivo se constituye como modo de producción de conocimiento (Egaña, 2017), a partir de articular un saber y un relato sobre las experiencias somáticas de interacción con el mundo. En este marco metodológico, que resiste críticamente al naturalismo o espontaneísmo de la acción, adquieren relevancia los cruces conceptuales-disciplinares-políticos-afectivos que organizan las operaciones visuales, temporales, auditivas y contextuales a la hora de llevar adelante un proyecto. Hurgar en lo que no se dice con formatos conocidos, reponer lo antes dicho y dotarlo de un cierto anacronismo estético, son procedimientos que ponen en el centro de la reflexión artística la historicidad y desnaturalización de los procesos de normalización sexo-genérica, entre otros.

Para comprender entonces cuál es el proceso creativo dentro de los activismos artísticos y para delimitar las pulsiones de afinidad política y afectiva, resulta indispensable hacer un rápido recorrido por aquellas huellas y potencias que habitan el hacer estético-político de, en este caso, el proyecto **todo trabajo es sexual**.

1.4. Nuestros cuerpos son políticos

Según la investigadora feminista María Laura Rosa (2012), “a partir de 1970 las historiadoras del arte feministas develan que la historia del Arte es una construcción con exclusiones: entre ellas las mujeres” (Rosa, 2012: 73), analizando su principio regulador del discurso como será la figura del genio, cuyas características centrales serán ser blanco, masculino, heterosexual y burgués.

Durante la *segunda ola feminista* en la década de los años sesenta y setenta del siglo XX se pone en marcha el desarrollo del arte feminista, tomando como slogan principal *lo personal es político*, y de este modo evidenciar las formas de discriminación naturali-

zadas en la vida cotidiana de las mujeres. A partir del cuestionamiento feminista de la existencia separadas de las esferas de lo público y lo privado, proclamará que lo político “no es solo lo que atañe al Estado y al bienestar público sino que es también lo que pertenece al dominio de lo privado que trae consecuencias en lo público” (Rosa, 2012). Lo cotidiano, desde el arte feminista, se transforma en objeto estético y producción pública, evidenciando el sistema de desigualdades ejercido sobre las mujeres en todos los ámbitos de la vida. Las fronteras del hogar y de lo doméstico se disuelven desde las prácticas artísticas, para relatar lo que allí sucede y convertirse en instrumento de análisis político, buscando subvertir las relaciones sociales y sexuales.

Es un psicólogo infantil, John Money, quien utiliza por primera vez la noción de *gender*, en 1947, para tratar a bebés intersexuales y plantear la posibilidad de modificar hormonal y quirúrgicamente el sexo para así “normalizarlos” y clasificarlos como femeninos o masculinos. El feminismo de los años setenta retoma la noción de género para someterla a un análisis crítico que opera en la opresión de las mujeres. Desde este momento el género será objeto de estudio por numerosas teóricas, como Joanne Meyerowitz o Judith Butler, interpretándose como construcción social y cultural de la diferencia sexual. Si bien puede resultar simplificador y con la consciencia de que estos estudios merecen un amplio desarrollo, resulta necesario mencionarlo de modo provisional para dar cuenta de la genealogía y las transformaciones de estos conceptos. En los años 80 se desarrolla el concepto de tecnología del género (de Lauretis, 1987), para establecer paralelismos con la teoría de la sexualidad foucaultiana acerca de cómo tanto sexualidad como género son efectos, subjetividades, producidos por los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales.

42

Desde los feminismos se ha buscado analizar cómo existen numerosos tipos de *genderización* dependiendo del contexto político y cultural. Siguiendo a Griselda Pollock (2010), podemos decir que el feminismo es una provocación perpetua, de la cual se deriva su dificultad de ser asimilado. De ahí que lo entendamos como:

una resistencia a cualquier tendencia a estabilizar el conocimiento o la teoría en torno a una ficción de lo genéricamente humano, o de lo monolíticamente universal o cualquier otro mito androcéntrico, racista, sexista o de edad de la cultura imperial occidental y sus discursos, (a menudo) no tan radicales (Pollock, 2010: 10, citado en Gutiérrez, 2017).

Por ello, el feminismo es un campo en tensión y redefinición constante, y no una categoría específica que da por supuesto aquellos sujetos y/o prácticas a los que se refiere (Gutiérrez, 2017). En este sentido, compartimos con de Lauretis la comprensión del sujeto del feminismo en constante construcción:

Con la expresión ‘el sujeto del feminismo’ entiendo una concepción del sujeto (femenino) distinto no solo de la Mujer con mayúscula, la representación de una esencia intrínseca de todas las mujeres (que ha sido vista como Naturaleza, Madre, Misterio, Encarnación del Mal, Objeto de Deseo y de Conocimiento [masculino], Eterno Femenino, etc.), sino incluso distinto de las mujeres, esos seres históricos, reales, y sujetos sociales que son definidos por la tecnología del género y que se generan efectivamente en las relaciones sociales. El sujeto del feminismo en que yo estoy pensando es un sujeto que no ha sido definido todavía, un sujeto en proceso de definición o de

concepción en este y en otros textos críticos feministas; y el sujeto del feminismo es una construcción teórica, un modo de conceptualizar, de entender, de dar cuenta de ciertos procesos (de Lauretis, [1989] 2000: 43, citado en Gutiérrez, 2017).

De esta manera, el feminismo como categoría crítica, no estable y móvil, busca “interromper las ficciones de la historia (y de la historia del arte) en sus trayectorias institucionalizadas” (Micropolíticas de la desobediencia sexual, 2014), abriendo sus silencios, interrogando sus fracturas, borrones y clausuras, proponiendo fugas y discontinuidades críticas en los recorridos unidireccionales de sentido trazados por las narrativas hegemónicas de la institución del arte.

Hoy asistimos a una visualidad saturada de la violencia sobre nuestros cuerpos, sobre todo en las representaciones contemporáneas donde el cuerpo-víctima de las mujeres pareciera ser el único tópico posible del presente. Por eso mismo, se vuelve urgente generar experiencias, narrativas e imágenes que hagan imaginables otras vidas posibles, y no solamente que hagan más soportable el dolor sobre el cuerpo. En este sentido, además de la estrategia de la denuncia y la supervivencia, Laura Gutiérrez se interroga “¿cuáles fueron –y son– nuestros modos colectivos como mujeres, feministas, lesbianas feministas, de generar encuentros, nuevas visualidades, que permiten estrategias de nombrarse en invenciones utópicas para hacer del mundo un espacio más habitable?” (2017).

43

1.5. La performance como micro-desorganizador somato-político

“Para hacer acciones no necesitas más que la voluntad de hacerlas, a partir de ahí te lo inventas todo: La técnica, la definición, La teoría (si las necesitas)... Es el arte más democrático que existe...”.

Esther Ferrer

Desde la llamada segunda ola del feminismo, las artistas feministas han inscrito sobre sus cuerpos la textualidad performativa de sus discursos (Antivilo, 2006). Las performances o el happening constituyen algunas de las estrategias críticas de hacer de su arte un espacio político. “El arte del cuerpo” (Antivilo, 2006) hace del propio cuerpo de lxs artistxs una posibilidad de acción para alterar las fronteras de la presentación y representación, cuestionando las definiciones, usos y estigmas que el sistema de géneros ha impuesto principalmente a las mujeres y a los cuerpos feminizados. Por lo tanto, lo que podemos ver en una performance es un “acto político hecho por el cuerpo y desde las premisas fundamentales de lo corporal, donde lo ideológico (lo discursivo, lo conceptual, lo logocéntrico) va a ser desplazado por el mostrar en sí lo que el cuerpo es” (Antivilo, 2006).

En los primeros años 60 y 70 en Estados Unidos, la performance introdujo una relación casi exclusiva con el cuerpo y la actividad de las mujeres artistas, siendo una práctica en los márgenes de la institución, ya sea por su relación necesaria con el público que participa, ya sea por su carácter efímero (Gutiérrez, 2017).

De este modo, el cuerpo es el soporte de la obra y se convierte en una plataforma de experimentación poético-política. Las artistas feministas que realizan performances “se presentan a sí mismas en una acción de tiempo real, convirtiendo sus cuerpos en significados y significantes, en objetos y sujetos de acción” (Antivilo, 2006), resignifi-

cando las relaciones entre cuerpo-arte-subjetividad sexuada y provocando efectos inesperados. Por eso mismo, la performance es una práctica micro-desorganizadora somato-político al desestabilizar el naturalismo de los modos de habitar el espacio público, las disposiciones corporales según los géneros y las normas de regulación sexual, racial y de clase.

La práctica artística de la performance fue una inscripción del compromiso político de las artistas feministas. Desde el cuerpo se politizó la obra de arte, que históricamente funcionó “como un dispositivo de símbolos y objeto de las representaciones e imaginarios que se han construido social y culturalmente sobre las mujeres” (Antivilo, 2006) y sobre otros cuerpos minorizados. Por lo cual, el propio cuerpo se vuelve cuerpo colectivo.

Esta recuperación del cuerpo como modo de experimentación propia marcó los discursos de las artistas e impulsó nuevas maneras de auto representación en torno a la sexualidad, transformando el lugar históricamente asignado a las mujeres como objeto de la representación de la mirada masculina. “Así, la búsqueda de nuevas formas de representar lo femenino, o de discutir la apropiación que históricamente se había hecho de las mujeres como objeto de la representación de la mirada masculina y objeto de su deseo, fue un eje clave de esas primeras experiencias” (Gutiérrez, 2017). La (auto)apropiación y representación del cuerpo propio fue su campo de batalla y sitio de resistencia, pasando de objeto pasivo a agente comunicativo, significativo y diverso, creando imágenes corporales para un público de mujeres y lesbianas.

44

La performance *Mi cuerpo como matriz de guerra*, inscripto en el proyecto “Todo trabajo es sexual”, funciona como un acto vital de transferencia (Taylor, 2007). La performance funciona también como una lente metodológica y una epistemología, ya que como práctica incorporada ofrece una determinada forma de conocimiento. La distinción entre ‘real’ y ‘construido’, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes, se realiza sobre una serie de prácticas de saber que requieren ser interrogadas. La performance aludida es una intervención que conjuga “acción” y “representación”, dado que “acción” concita las dimensiones estéticas y políticas de ‘actuar’ en el sentido de intervenir políticamente (Taylor, 2007).

Sin recurrir a la distinción que realiza Taylor acerca de “acción” como término que no da cuenta de los mandatos económicos y sociales que presionan a los individuos para que se desenvuelvan dentro de ciertas escalas normativas, y “perform” como significativo que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión, sitúo esta performance como un proceso epistemológico, una práctica artística, una episteme tortillera, un modo de acción de política, una desorganización corporal y una intervención poética en el mundo.

2. posiciones en relación al trabajo sexual

En este apartado se abordará teórica y políticamente la posición prosexo, su emergencia histórica en las “guerras del sexo” en Estados Unidos, sus derivas contextuales, a la vez que se distinguirán los cruces y diferencias con el regulacionismo, reglamentarismo, abolicionismo y prohibicionismo. A partir de este posicionamiento ético-político en relación a las políticas sexuales que regulan los usos del cuerpo, me interesa instalar la pregunta como vector crítico en relación a la producción visual que atraviesa todo el proyecto “todo trabajo es sexual”: ¿Por qué sigue siendo necesario pensar el cuerpo de las putas? ¿Cómo las putas están jugando en las imágenes? ¿Junto a qué cuerpos?. Por eso mismo se privilegiará la voz de las trabajadoras sexuales, que teorizan y reflexionan en torno a la estigmatización y criminalización de su trabajo y de sus cuerpos.

2.1. Guerras del sexo

En los años 80, emergen en Estados Unidos las llamadas “guerras del sexo”, enfrentando a dos sectores del feminismo: por un lado, las posiciones antipornografía y procensura, encabezadas Andrea Dworkin y Catherine MacKinnon; y por otro, la posición prosexo que se resistía a otorgarle el poder al Estado para regular las representaciones explícitas de la sexualidad, conformada básicamente por una comunidad muy activa de trabajadoras sexuales y lesbianas sadomasoquistas.

Las posiciones procensura utilizaban el lema “la pornografía es la teoría la violación la práctica”. Este posicionamiento argumentaba que el porno y todo trabajo sexual era la mercantilización de la violación. Establecieron alianzas con los sectores más conservadores y con el gobierno de Reagan para implantar las leyes de obscenidad que le otorgaron al Estado el poder de regular el material sexualmente explícito, su uso, acceso y sus consecuentes castigos, recayendo los mismos sobre las subculturas de lesbianas sadomasoquistas, maricas leather y sobre otras comunidades y prácticas sexuales consideradas perversas. Esto constituyó un enorme paso atrás en el movimiento feminista, en el empoderamiento de las mujeres y las disidencias sexuales (Taormino, Penley, et al, 2016).

45

2.2. Posiciones jurídicas en relación al trabajo sexual: regulacionismo, reglamentarismo, abolicionismo y prohibicionismo

Es necesario mencionar brevemente las diferentes posturas dentro de los feminismos y a nivel jurídico cada una de las perspectivas. Solo a modo orientativo y tomando a Bernstein (1999), quien propone una distinción clasificatoria pero no definitiva, realizaremos un primer acercamiento para abordar la complejidad del trabajo sexual. En primer lugar, ubicamos el **feminismo radical**, para quienes la sexualidad está en el centro de la desigualdad de género y la opresión de las mujeres (MacKinnon, Pateman, Overall). En segundo lugar, las **feministas pro-sexo**, para quienes las personas trabajadoras sexuales tienen un sentimiento de control sobre el intercambio de servicios sexuales por dinero (Chancer y McClintock). Por último, el **feminismo contextual**, para quienes el significado del trabajo sexual es empírico y debe ser entendido en su especificidad cultural e histórica. (Shrage, Zatz, Chancer). A estas tres posturas podríamos agregar, tal como propone la investigadora Marisa Fassi (2013), un cuarto enfoque, se trata del **feminismo poscolonial o subalterno**, para quienes el conocimiento colonial y neo-colonial ha reproducido el supuesto que las ‘pobres’ ‘tercermundistas’ mujeres nunca consienten ni pueden consentir el intercambio de dinero por trabajo. Estas representaciones degradan a

las mujeres al estatus de objeto y, por lo tanto, justifica políticas intervencionistas sobre sus cuerpos y subjetividades (Fassi, 2013).

Estas perspectivas han tenido variado impacto en los sistemas jurídicos alrededor del mundo. Las regulaciones estatales varían desde diseñar un régimen laboral particular hasta considerar la actividad del comercio sexual como un delito grave. Siguiendo a Arella (2006), hay cuatro modelos tradicionales que los sistemas jurídicos adoptan: **reglamentarista**, que regula el trabajo sexual por un sistema opresivo de control de enfermedades venéreas a través de controles compulsados a las personas trabajadoras sexuales; **prohibicionista**, que criminaliza la actividad y su oferta; **abolicionista**, el cual sostiene que la prostitución debe ser abolida pero aquellas personas que la realizan no pueden ser criminalizadas, por lo cual promueve la prohibición de actividades relacionadas a la prostitución y rechaza la posibilidad de legalizar la actividad; **laboral o legalización**, el cual promueve una regulación laboral del trabajo sexual y ha sido impulsado ampliamente por los movimientos de personas trabajadoras sexuales (Arella, 2006 citado en Fassi, 2013).

2.3. La voz de las trabajadoras sexuales

En el mundo hay muchas putas que están organizadas y politizadas, generan alianzas con movimientos sociales y con el activismo de las disidencias sexuales y con algunos sectores del feminismo. Desde el empoderamiento y organización hacen frente al feminismo hegemónico abolicionista y estatal que pretende monopolizar el debate tomando la posición de “salvadoras”, negando así la propia voz de las trabajadoras que provoca silenciamiento y profundización del estigma. La urgencia por el reconocimiento del trabajo sexual es su principal lucha. Las estrategias junto a las aliadas, son muchas.

En Sevilla, el colectivo de prostitutas junto a sus aliadas transfeministas¹³, publican fanzines, entre otras acciones visuales, para difundir sus propuestas, compartir escrituras poéticas de sus compañeras, comics, fotografías, configurando sus propias visualidades. En el reino de España¹⁴, existió hasta hace unos meses, el colectivo Hetaria¹⁵ en Madrid y LICIT en Barcelona, que junto a Cabiria en Lyon han tenido muchísima influencia global en la organización de las trabajadoras sexual. En su portal hay infinidad de materiales, textos, imágenes, archivo, etc. Al otro lado del océano, la Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina (AMMAR Córdoba), realiza actividades culturales, artísticas y de debate. Actualmente, se realiza la exposición “Trabajadorxs sexuales toman el Museo”¹⁶, en el Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba, con una programación extensísima. Esta iniciativa es motorizada por las putas de AMMAR Córdoba junto a la Red por el Reconocimiento del Trabajo Sexual. Otros colectivos como O.R.G.I.A en Valencia o Corpus Delecti en Barcelona, organizados como grupos artísticos y políticos, han continuado la labor de sus predecesores. En México, la publicación “putas, activistas y periodistas”¹⁷, se realizó como resultado de un taller de periodismo con las

13 <https://aliadastranfeministas.wordpress.com/>

14 “Para aludir al «Estado español» utilizo «reino de España», recordando así la condición monárquica de este territorio. me parece importante remarcar lo ridículo y anacrónico de un sistema administrativo que perpetúa políticas fascistas que nos afectan como mujeres, inmigrantes, precarias, pobres, etc. Vengo de un país colonizado que se organizó de manera subsidiaria a la monarquía española, donde los procesos de independencia se dieron de forma administrativa pero no cultural. Ante el eufemismo invisibilizador de «Estado español», la enunciación «reino de España» pone en evidencia que hay desagrazos con los que no funciona el postulado transformador de Butler a propósito de la reapropiación del insulto” (Egaña, 2017:17)

15 <https://colectivohetaira.org/>

16 <http://museoantropologia.unc.edu.ar/2019/06/03/el-trabajo-sexual-y-los-derechos-que-faltan/>

17 <http://brigadaac.mayfirst.org/Brigada-Callejera-presenta-Putas-activistas-y-periodistas-en-version-digital-de-pdf>

trabajadoras sexuales con el fin de que ellxs mismxs narraran sus historias. Estas son solo algunas de las experiencias que dan cuenta como las putas abren camino para que sus voces sean escuchadas.

2.4. Posición prosexo

La posición prosexo es una política crítica de los activismos sexuales que luchan contra la patologización y medicalización de ciertas prácticas y expresiones sexuales; contra las posturas antisexo en las leyes, normas institucionales y relaciones personales, la censura y prohibición de la industria pornográfica por parte del Estado y sectores religiosos y conservadores, incluso feministas. Examina críticamente los criterios de respetabilidad y recato en la regulación de la visualidad de imágenes sobre sexo explícito e implícito en las prácticas artísticas, la televisión, la publicidad, el cine, los videojuegos, internet.

Supone una activa política contra los disciplinamientos morales; contra la persecución, criminalización y estigmatización de lxs trabajadorxs del sexo. Lucha por el reconocimiento del trabajo sexual y no necesariamente adhiere al reglamentarismo. Esta postura expresa la defensa de la libertad sexual, sabiendo que toda libertad en el heterocapitalismo patriarcal, racista y colonial es una provocación perdurable y una potencia de emancipación imperfecta. Por eso se dedica a identificar la hipocresía, la opresión y los pánicos morales que sostienen las políticas de derechos sexuales. Se opone a la falsa ecuación de que el sexo siempre es equivalente a la violencia, una concepción que atemoriza y des-empodera.

Como política de coaliciones, impulsa alianzas con trabajadorxs de la industria del sexo, sean lxs trabajadorxs sexuales, actrices y actores porno, directorxs, bailarinas eróticas, vedettes, acompañantes sexuales, así como también con quienes realizan tareas de adoctrinamiento ideológico sobre el sexo como docentes, médicxs, juristas, publicistas, periodistas, académicxs, artistas, etc. Comprende que el ojo contemporáneo está educado en los códigos de la pornografía mainstream, que naturaliza la exhibición descarada y cotidiana de escenas de violencia sexual, incesto, violación, abuso sexual infantil, mutilación, y cula con ahínco las imágenes con contenido sexual explícito.

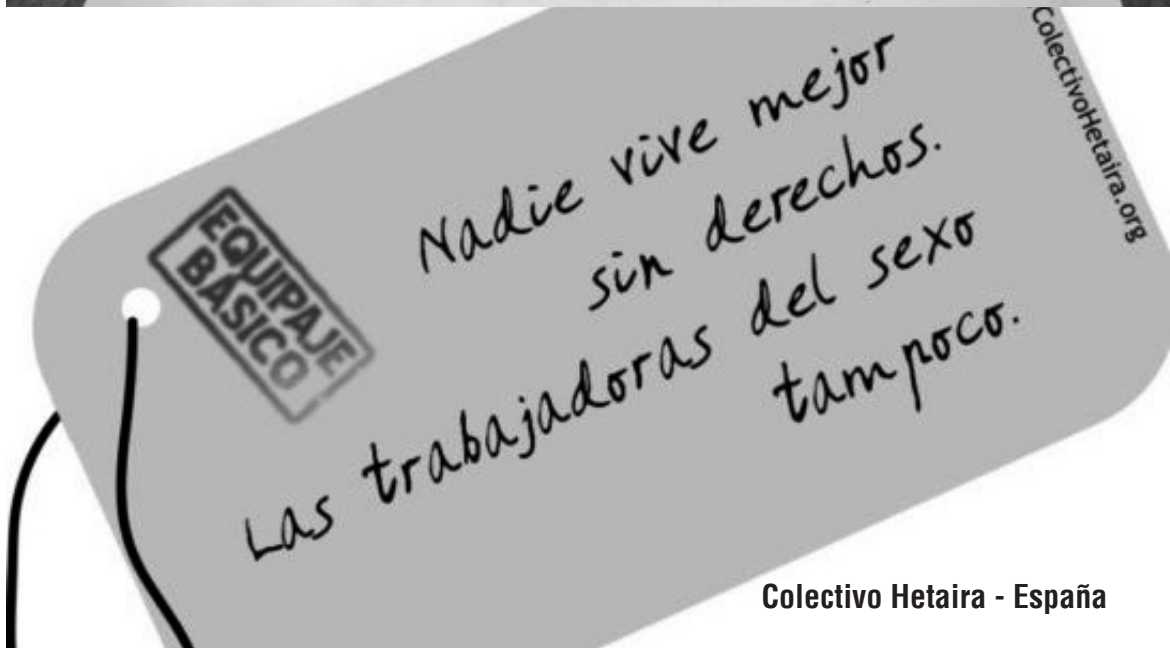
En relación a la educación, activa pedagogías de la sexualidad que inciten concepciones de infancia y adolescencia como sujetos sexuales y de placer, lejos de la inocencia primigenia y la victimización anticipada. A su vez, reflexiona sobre la violencia que supone la censura, el borramiento y silenciamiento de imágenes, voces, cuerpos, prácticas, contextos, historias. Denuncia la hipersexualización de los cuerpos y también su desexualización según normas de racialización, nacionalismo, género, discapacidad, etc. Por último, la postura prosexo es una experiencia política y poética de subversión de los códigos heteronormativos que regulan la producción académica de conocimientos y su vida institucional (flores, 2015).



Aliadas Transfeministas C.P. Sevilla



AM.M.A.R Córdoba, Argentina



Colectivo Hetaira - España

3. Propuesta estética prosexo

En este apartado sitúo, en primer lugar, un nuevo régimen de gestión de poder que va a regular el trabajo y los cuerpos en el capitalismo contemporáneo, como es el modelo farmacopornográfico. A partir de allí, se presenta la reapropiación crítica de la pornografía como incisiones feministas en una tecnología que produce cuerpos, placeres y visualidades normativas. Y por último, se fundamentan las aportaciones visuales (afiche de gran formato, video.arte, performance) desde una política y poética prosexo de las imágenes, que haga tambalear la legitimidad de ciertas visualidades corporales por sobre otras, cuestionando aquellos cuerpos y patrones de comportamientos que son permitidos social, legal y culturalmente, poniendo el énfasis analítico en el cuerpo de las putas y lesbianas. Para ello tomaré como marco de referencia una constelación de activistas y artistas, que desde distintas esferas y geolocalizaciones, construyen narrativas visuales e intervenciones políticas que podríamos leerlas como prosexo.

3.1. Régimen de producción del sexo y del trabajo: el modelo farmacopornográfico.

Las regulaciones sexuales, sociales, políticas y económicas sobre los cuerpos son históricas y dependen de modelos de gestión del poder. En este sentido, Paul B. Preciado analiza en su texto *Testo yonqui* (2008) cómo a partir de los años 50 hubo una serie de eventos que modificaron de forma radical los mecanismos de gestión del cuerpo, como ya lo había señalado Foucault. En el caso de Preciado se centra en lo que considera dos pilares sobre los que se asienta el control contemporáneo del cuerpo: la pornografía y la industria farmacéutica. El régimen farmacopornográfico, como el autor lo define, es un concepto paralelo a lo que Foucault llama régimen disciplinario solo que se diferencia por la forma en que operan. Este nuevo modelo de control sintético que trabaja casi de modo invisible, desde el interior del cuerpo mismo, modifica directamente la composición química del individuo y ya no como plantea Foucault desde el modelo panóptico de control arquitectónico que determinaba los cuerpos desde afuera.

“El sexo (tu sexo) no tiene su ámbito ni en el (tu cuerpo) individual, ni en la (tu esfera privada) o el (tu) espacio doméstico. Más aún, ni el cuerpo individual, ni la llamada esfera privada, ni el espacio doméstico escapan a la regulación política. El sexo, la excitación, la demanda de erección y eyaculación existen en el centro mismo de la esfera pública y de la producción capitalista. De hecho en la economía farmacopornista, la situación puede definirse de este modo: El trabajo es sexo. Labor sexus est” (Preciado, 2008: 185).

Poner en marcha el aparato somático que regula el ciclo excitación-frustración-excitación, y no la satisfacción, es el objeto del trabajo en la sociedad farmacopornográfica. A este proceso de devenir trabajo en sexo contemporáneo Preciado lo llamará “pornificación del trabajo”. A la industria tecnosomática que define como pornofábrica, la hace funcionar son los fluidos, los psicoestimulantes, las imágenes y los signos digitalizables (Preciado, 2008).

El hecho de que el trabajo sature el dominio de la excitación sexual y toxicológica no impide, sino que, por el contrario, aumenta las relaciones de poder presentes en el modo de producción dominante.

Dado que en cada momento histórico existe un tipo de trabajador y de trabajo siempre precarizados que definen el modo propio de una economía específica, para comprender el funcionamiento de la praxis del trabajo en la economía farmacopornográfica, es necesario detenerse a examinar tres ámbitos que el autor considera que han sido hasta el momento marginales y periféricos con respecto a los ciclos capitalistas de producción y

consumo: la producción, circulación y consumo de los materiales audiovisuales pornográficos; el trabajo sexual; y la producción tráfico y consumo de drogas legales e ilegales. El poder de estas plataformas reside en su capacidad para funcionar como prótesis de la subjetividad. De este modo, el trabajo y el tipo de explotación específica, que define hoy la economía farmacopornográfica, es el trabajo sexual, y la trabajadora paradigmática de este modelo de producción es la puta, la actriz/actor porno (Preciado, 2008). Junto a “los emigrantes “no elegidos”, los pequeños traficantes, los cuerpos dedicados a los trabajos domésticos y el cuidado corporal, los niños y los animales, son los verdaderos trabajadores ultrapaupeizados, del capitalismo farmacopornográfico (Preciado, 2008: 195).

Pensar en la inmovilidad social generada por las actuales condiciones de producción, “el trabajo sexual y pornográfico lleva al límite la fuerza ontológica de toda relación de explotación: en un tiempo en el que el trabajo se vuelve flexible y la reconversión profesional es rutinaria, el trabajo sexual, aparece como aquel que de forma más eficaz reduce al trabajador a una esencia natural, marcándolo a fuego y a vida, dificultando su reabsorción en otros mercados de trabajo” (Preciado, 2008: 195).

El trabajo sexual y el trabajo de la reproducción han sido considerados como actos de gratuidad, actos que le otorgan una supuesta dignidad al sujeto mujer, la que se vería radicalmente menguada por una mercantilización de los servicios sexuales, tanto por las instituciones como por los aparatos ideológicos estatales y religiosos. “¿Cómo es posible que nadie considere la dirección política, la educación escolar o la composición musical como actos de gratuidad y, sin embargo, sigamos pensando que hacer del trabajo sexual y de reproducción servicios gratuitos (léase pauperizado o políticamente obligatorios) equivale a preservar la dignidad esencial de las mujeres y, de un modo más amplio, de la civilización humana en su conjunto?” (Preciado, 2008: 202).

Ahora bien, que la prostitución tenga severos impedimentos de reconocimientos sindical y jurídico del trabajo, y que la industria pornográfica tenga un extremo control de los circuitos de producción y distribución, que le impide posicionarse de modo equivalente a cualquier otra categoría cinematográfica, no se debe a políticas proteccionista de los derechos de las mujeres frente a la “objetivación de sus cuerpos en el mercado”. Por el contrario, suponer la apertura de la categoría trabajo pone en riesgo los pretendidos valores puritanos del espíritu del capitalismo. Negar que el sexo puede ser objeto de trabajo y de intercambio económico, evita la emergencia pública de los verdaderos motores del capitalismo farmacopornográfico, evita por todos los medios el pánico social que supondría revelar que es la *potentia gaudendi*¹⁸ y no el trabajo lo que sostiene la economía mundial, el pánico que genera la desarticulación total del trabajo como valor fundamental de las sociedades modernas (Preciado, 2008).

Desde las políticas tanto de izquierda como de la derecha conservadora insisten en perpetuar la falacia de que el valor de una mujer (o de cualquier persona, en realidad) está atado a su sexualidad y a su capacidad para el sexo. Lxs trabajadorxs sexuales no se

¹⁸ El concepto de “*potentia gaudendi*” o “fuerza orgásmica” se trata de la potencia (actual o virtual) de excitación (total) de un cuerpo. La fuerza orgásmica es la suma de la potencialidad de excitación inherente a cada molécula viva. La fuerza orgásmica no busca su resolución inmediata, sino que aspira a extenderse en el espacio y en el tiempo, a todo y a todos, en todo lugar y en todo momento. Es fuerza que transforma el mundo en placer-con. La fuerza orgásmica reúne al mismo tiempo todas las fuerzas somáticas y psíquicas, pone en juego todos los recursos bioquímicos y todas las estructuras del alma. En el capitalismo farmacopornográfico, la fuerza de trabajo ha revelado su verdadero sustrato: fuerza orgásmica, *potentia gaudendi*. Lo que el capitalismo actual pone a trabajar es la potencia de correrse como tal, ya sea en su forma farmacológica (molécula digestible que se activará en el cuerpo del consumidor), en forma de representación pornográfica (como signo semiótico-técnico convertible en dato numérico y transferible a soportes informáticos, televisuales o telefónicos) o en su forma de servicio sexual (como entidad farmacopornográfica viva cuya fuerza orgásmica y cuyo volumen afectivo son puestos al servicio de un consumidor por un determinado tiempo bajo un contrato más o menos formal de venta de servicio sexuales). (Preciado, 2008)

están rebajando, en un nivel humano básico, más que el resto de la clase trabajadora. El trabajo sexual es otra forma de explotación dentro del capitalismo; lo que lo hace único es lo que nos permite aprender acerca de cómo el trabajo es alienado (Daring, 2016)

“El trabajo sexual expone una contradicción significativa del capitalismo: intercambiamos el trabajo en nuestros cuerpos por un salario, mientras simultáneamente apoyamos la creación de plusvalía para la economía general. Esto no significa que la alienación laboral del trabajo sexual es más íntima que en otros sectores, sino más bien que es una de las más transparentes. El dinero que se intercambia está basado en un valor percibido de los servicios de esos individuos y en el valor de los beneficios para el comprador” (Daring, 2016: 35-36)

3.2. Incisiones feministas en la pornografía: producir otros placeres, imaginar otros cuerpos

El acercamiento hiperrealista de la pornografía, como señalan algunas teorías, donde el mostrar se prioriza ante el narrar, es asimilable al documental médico/fisiológico en cuanto a su función de testificar. Pornografía y medicina son reforzadas en las representaciones a partir de los supuestos de veracidad, visibilidad, objetividad y asepsia. En la pornografía, tal como indica Nichols, se ponen en práctica “varias estrategias probatorias para garantizar la autoridad de la película a través de la credibilidad de los acontecimientos representados” (Nichols, 1997, citado en Egaña, 2017) con el objetivo de que el acto esté escindido de la representación y la mediación, a pesar de que el acto sexual aunque explícito y concreto parezca “antinatural” (Egaña, 2017). Desde el siglo XVIII, medicina y autenticidad / verdad sostienen un vínculo con “las primeras representaciones de desnudos y genitales en el marco del registro sanitario, libre de censura gracias a su finalidad pedagógica y científica. Así, se establece también un vínculo entre pornografía y pedagogía” (Egaña, 2017: 35).

La perspectiva prosexo distingue el porno mainstream, plagado de estereotipos, simulado y falso, de la pornografía feminista que busca una representación más acorde al sexo por fuera de las cámaras (Paasonen, citado en Maina, 2014). La artista Barbara DeGenevieve, sostiene la importancia del significado social de la pornografía como una herramienta para entender no solo el sexo, sino el género y el poder (Egaña, 2017).

Hemos mencionado ya que ciertas teorías sostienen el carácter documental / médico de la imagen pornográfica, desde una “retórica de lo real” que está dada por la representación de sucesos de apariencia clínica, ordenados de manera no narrativa. Por el contrario, las ideas más cercanas al feminismo, o mejor dicho al porno feminista, disputan esta “retórica de lo real”, mediante una resistencia a lo real preestablecido y serializado de la pornografía convencional, para favorecer identidades de género inclasificables desde una perspectiva heteronormativa y articular comunidades a partir de ellas. Se trata de una noción estratégica de “lo real”, en la cual la importancia está en los objetivos políticos y sociales que se plantean mediante el discurso y no en que los contenidos sean o no reales. A través de la articulación de medios formales determinados, principalmente la baja calidad de la imagen, la simultaneidad y la incorporación de elementos cotidianos, el porno realizado desde la perspectiva feminista da cuenta que el sujeto representado es “real” (Egaña, 2017).

La crítica más espinosa contra el régimen de representación pornográfico no procede de gestos jurídicos o morales que pretenden acabar con esta representación de la sexualidad, criminalizando o prohibiendo su producción y difusión. No se trata de que la sexualidad sea privada o pertenezca al dominio de lo no representable, como reclaman ciertos

movimientos del feminismo conservador o de la derecha y la izquierda abolicionistas. Por el contrario, la pospornografía afirma que la sexualidad es siempre representación, siempre performance. Se trata, por tanto, de evitar el monopolio de la representación, de oponer resistencia a la regulación normativa de la performance que se hace pasar por la verdad natural del sexo. La pospornografía¹⁹ trata de crear representaciones de la sexualidad divergentes, minoritarias, alternativas a las propuestas por la pornografía dominante.

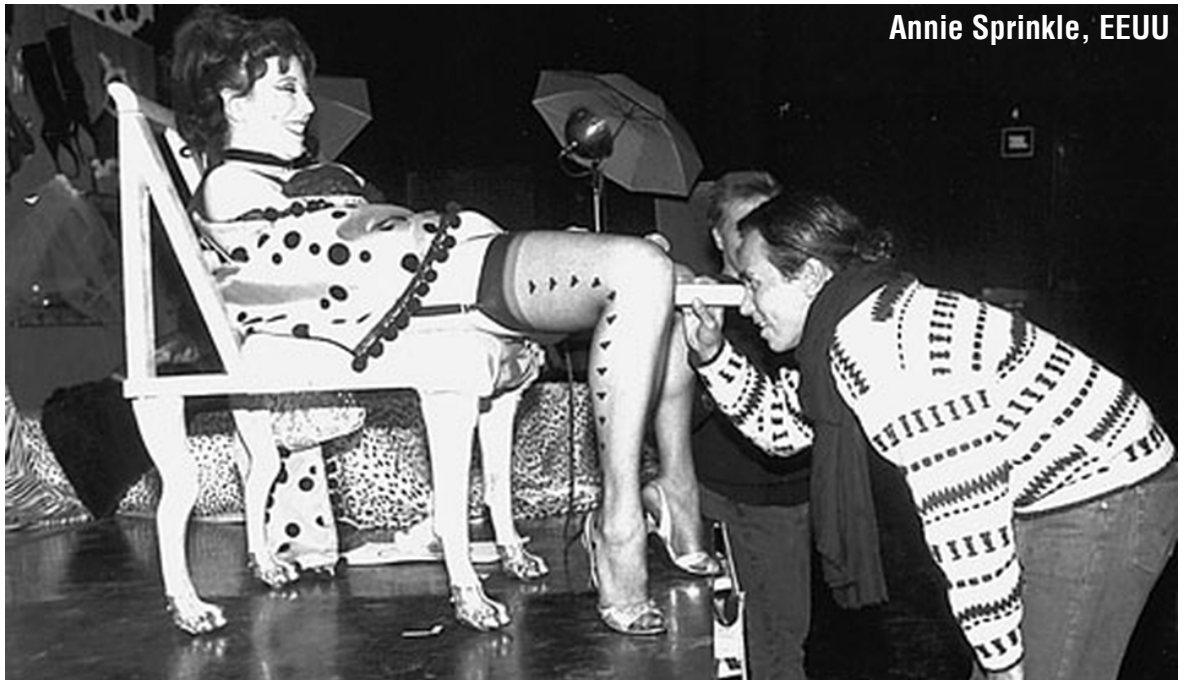
La pospornografía reúne un conjunto de performances, instalaciones, imágenes, textos y en general representaciones visuales que resultan de una perspectiva crítica ante la pornografía dominante y sus estereotipos de género y sexo. Se afirma así una nueva estética de representación de la sexualidad que, lejos de renunciar de manera purista a posiciones políticas, emerge precisamente de una politización de la mirada pornográfica. (Maratón posporno, 2003).

3.2.1. Artistas que cuestionan los códigos de la representación sexual

Annie Sprinkle ha sido actriz porno y trabajadora sexual durante más de dos décadas, y es la primera artista pospornográfica. En 1991, la publicación de su autopornografía *Post Porn Modernist* inauguró un nuevo discurso sobre la pornografía como performance. Su actividad artística abarca el vídeo, la fotografía, el dibujo, las publicaciones, las performances y las instalaciones en las que cuestionan e ironizan los códigos de representación de la pornografía tradicional y propone nuevas formas de representación de la sexualidad. Junto a artistas como **Shelly Mars**, **Virginie Depentes**, **Fatal Video**, **Del La Grace**, **Bruce La Bruce**, comparten una misma perspectiva: quienes hasta ahora habían sido el objeto pasivo de la representación pornográfica (mujeres, actores y actrices porno, putas, maricas y bolleras, perversos, etc.) aparecen ahora como los sujetos de la representación, cuestionando así los códigos (estéticos, políticos, narrativos) de visibilidad de sus cuerpos y prácticas sexuales, la estabilidad de las formas de hacer sexo y las relaciones de género que estas proponen.

Desde los sures, solo por mencionar el trabajo de dos activistas y artistas que trabajan hace más de diez años, me interesa resaltar a **La fulminante**, Nadia Granados, de Colombia y su arte multimedia de cabaret postporno. Expresa con su cuerpo la crítica a un sistema que está desgastado, confirmando que los problemas políticos, de narco tráfico, y desigualdad social, no tienen la barrera de las fronteras entre países. Su obra se caracteriza por la resignificación de contenidos extraídos de los mass media mezclados con temas relacionados con la lucha antiglobalización. **La Congelada de uva**, Rocío Boliver, nació en la Ciudad de México en 1956. Entre las varias ocupaciones que ha tenido están las de ser modelo, escritora, mujer de negocios y performer. Se ha perforado con arneses los brazos y costados para después colgarse hilos dorados y semejar tener un aura, ha defecado en propaganda política y se ha columpiado en una grúa sobre la frontera entre México y Estados Unidos, tentando a la policía migratoria. Sus presentaciones han sido calificadas de obscenas, creativas, denigrantes o geniales dependiendo del criterio o moral de quien opine.

¹⁹ En 1990, Annie Sprinkle -trabajadora sexual y actriz porno norteamericana- utilizó por primera vez la expresión “pospornografía” para presentar su espectáculo *The Public Cervix Announcement*, en el que invitaba al público a explorar el interior de su vagina con la ayuda de un espéculo, nació entonces un nuevo género de representación del sexo, crítico tanto con la imagen del sexo generada por la medicina como con la generada por los códigos de la pornografía tradicional (Maratón posporno, 2003).



Annie Sprinkle, EEUU



Del LaGrace Volcano, EEUU



53



La Fulminante, Colombia

3.3. Estigma puta/tortillera y los ocultamientos en el campo de las Bellas Artes

“Una mujer sola es una puta. Dos mujeres son lesbianas. El control de las mujeres a partir del temor a esas dos acusaciones está codificado en la ley”

Kati, activista prostituta y lesbiana.

El término estigma es utilizado para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador de acuerdo a normas sociales que regulan la apariencia y circulación de los cuerpos, y expresa una diferencia indeseable para la sociedad (Goffman, 2006). Este sistema de ideas que conforman un sistema simbólico a través de los cuales se imponen formas culturales o sociales insertas en un sistema de dominación, cataloga y clasifica al lesbianismo y al trabajo sexual como categorías inferiores de oposición a la heteronormatividad. Los prejuicios sobre estas identidades que fugan del modelo hegemónico de la sexualidad llevan a la invisibilización y a la creación de estereotipos, con prácticas concretas de lesbofobia, estigmatización, discriminación, patologización y criminalización, además de una sistemática violencia epistémica. Goffman (2006) señala que el estigma es un atributo negativo que recae sobre los individuos y produce un deterioro identitario al dañar los derechos y libertades del sujeto. De allí poder pensar en las identidades lesbiana y prostituta no solo como heridas sino como cicatrices, en tanto hay un agenciamiento político desde el estigma, a la manera que opera la injuria queer.

El estigma de puta se usa para descalificar a cualquier mujer que manifieste iniciativa sexual o económica, por eso mismo la emancipación de todas las mujeres está íntimamente ligada a la de las trabajadoras sexuales (flores, 2013). A su vez, tal como certeramente señaló Joan Nestle (2012), las lesbianas y las prostitutas hemos sido hermanadas históricamente porque compartimos el silenciamiento de nuestras voces, el borramiento del espacio público como sujetos políticos, que en el caso de las trabajadoras sexuales se da mediante la criminalización de su actividad, y la persecución policial (flores, 2013). Este borramiento y persecución de un tipo de sexualidad (lesbiana) o de una actividad sexual (prostituta), precisa de fuertes inversiones institucionales para volvernos inintegribles en la rejilla normativa de cuerpos legítimos. Esta es una función del estigma, al mantener las fronteras entre las sexualidades legalizadas y las arrojadas al marco de lo desechable.

Si tenemos en cuenta las definiciones que el Diccionario de Uso del Español de María Moliner da a la palabra “puta”, podemos ver cómo condensan una serie de rasgos que tienen que ver con las fantasías y mitos sexistas sobre la sexualidad de las mujeres. Es una palabra que se aplica fundamentalmente a las mujeres y que se relaciona con la honra femenina, y ésta con el comportamiento sexual (Garaizabal, 2007). Estas definiciones muestran el lugar que ocupa la puta en el imaginario sexual dominante, al representar las fantasías masculinas al uso: la mujer que se entrega a todos los hombres y que no pertenece a ninguno. “Esta fantasía que resulta a la vez excitante (cualquiera puede gozar de sus favores) e intolerable (no se acepta que no sea poseída por alguno en particular)” (Garaizabal, 2007), es un elemento importante del control social sobre las prostitutas y, por extensión, sobre la sexualidad de todas las mujeres en su conjunto.

En este sentido, Eugenia Aravena, secretaria general del Sindicato AMMAR²⁰ Córdoba (Argentina), realiza una distinción entre puta y prostituta, básicamente en función de la gratuidad o cobro por la actividad sexual. “Nos considerábamos trabajadoras pero con el término prostituta. Claro, el término penalizado. «Prostituta». Pero sí la prostitución como un trabajo. De por sí, siempre se diferencia: «bueno ¿qué puta?, ¡prostituta! No, yo puta no». Siempre fue un cuadro de la calle, como que puta es la mina que sale con

un montón de tipos porque tiene ganas, que tampoco... ¡pobre, por qué la vas a juzgar! Pero ese es el código, prostituta es la que trabaja, la que cobra. Pero siempre viéndolo como un trabajo” (Aravena, 2012).

Gayle Rubin (1989) denuncia en su trabajo de investigación que las fronteras sexuales establecen legitimidades y reconocimientos desiguales, lo que provoca procesos de exclusión, estigmatización y segregación en función de las prácticas e identidades sexuales, que afectan especialmente a las trabajadoras del sexo. Estas fronteras dan lugar a álgidas divisiones entre mujeres, entre ellas: buenas/malas – decentes /indecentes. A su vez, el feminismo heterocentrado ha invisibilizado y descartado el discurso de las lesbianas, provocando una desexualización del movimiento.

Entonces, putas y tortilleras, trabajadoras sexuales y lesbianas, ambas extraviadas de las normas de género, de las normas sexuales de género, consideradas históricamente como desviadas sexuales e hipersexualizadas en los imaginarios culturales (flores, 2013). Nestle (citada en flores, 2013), haciendo alusión a los códigos visuales de identificación sexual y social para prostitutas y lesbianas, señala que en determinados momentos históricos, “la prostitución significó para algunas putas lo que pasar por hombres fue para algunas lesbianas: las liberó de la esfera de las mujeres y de su rígido control” (Nestle, citada en flores, 2013). En especial, los códigos de vestimenta atraviesan la historia de la prostitución así como del lesbianismo, al establecer marcas sociales requeridas por el estado como una forma de apartarlas de la mujer domesticada, a partir de la inspección escópica. A su vez, las lesbianas han usado ciertas ropas para declararse como un tipo diferente de mujer (flores, 2013).

De este modo, el estigma que recae sobre lesbianas y prostitutas ha afectado los procesos de construcción de conocimiento institucional, provocando su silenciamiento y borramiento de la vida y la cultura pública.

55

3.4. La imagen como proceso vivo de conocimiento

“Las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial.”

Silvia Rivera Cusicanqui

Desde algunos posicionamientos de la Antropología visual, la imagen únicamente puede tratarse de un concepto antropológico, ya que es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, transformarse en una imagen (Hans Belting, 2010 citado en C.A.R.P.A, 2012). Este posicionamiento se escapa del reduccionismo que vincula a los sujetos y las imágenes en términos de producción, y permite replantear esa relación. Pensar a las personas en relación con las imágenes supone grados de complejidad que determinan, condicionan, o potencian procesos de significación. Descentrar la concepción del “productor de imágenes” para darle lugar al cuerpo como lugar de las mismas, supone rebatir una lógica de autoridad y de dominio y uso directo, que permite pensar de forma más compleja. Las imágenes no suceden por fuera de nosotros, sino que nos atraviesan, nos perfilan y modifican en todas las posibles formas en las que podemos relacionarnos con ellas (C.A.R.P.A, 2012).

Siguiendo a Belting, la pregunta ¿Qué es una imagen? apunta a los artefactos, “a las obras en imagen, a la transposición de imágenes y a los procedimientos con los que se obtienen imágenes, por nombrar algunos ejemplos. El *qué* que se busca en imágenes de este tipo no puede ser comprendido sin el *cómo* por el que se coloca como imagen o se convierte en imagen. (...) El *cómo* es la comunicación genuina, la verdadera forma del lenguaje de la imagen” (Hans Belting, 2010 citado en C.A.R.P.A., 2012). Es decir, para este autor resulta indispensable esa no disociación entre el *qué* y *cómo*: *cómo* las percibimos, *cómo* articular el exterior de su existencia con el interior de nuestra percepción, ya que determina las formas posibles de conocimiento. “La interacción entre imagen y tecnología sólo puede entenderse si se la observa a la luz de las acciones simbólicas. La producción de imágenes es ella misma un acto simbólico, y por ello exige de nosotros una manera de percepción igualmente simbólica que se distingue notablemente de la percepción cotidiana de nuestras imágenes *naturales*. (...) el medio portador les proporciona una superficie con un significado y una forma de percepción actuales” (Hans Belting, 2010: 14).

En el discurso actual acerca de las imágenes, las imágenes existen desprovistas de medio y carentes de cuerpo, en un sentido demasiado abstracto, o bien se confunden simplemente con sus respectivas técnicas de imagen. En un caso se reducen al mero concepto de imagen, en el otro, a la mera técnica de la imagen (Hans Belting, citado en C.A.R.P.A., 2012). En contraposición, desde la mirada antropológica la definición de imagen será determinada por tres factores: imagen -aparato de imágenes – cuerpo vivo (o cuerpo mediatizado). “Las imágenes existen en los cuerpos, en los sujetos portantes de materialidad que efectúan procesos de simbolización en relación a esa imagen producida” (C.A.R.P.A., 2012). De este modo, reciben desde las personas un sentido vivo, así como un significado; un espacio en donde se crea, recrea y se conoce *con* las imágenes.

Numerosos teóricos desde Aby Warburg, Walter Benjamin, Brecht a Susan Buck Morss, Georges Didi-Haberman, Mieke Bal Nicolas Bourriaud, José Luis Brea o Juan Martín Prada abren los estudios visuales al análisis y el debate acerca del lugar de las imágenes. Todos estos teóricos han contribuido en cierto modo a una teoría de la imagen dado que, como dirá la propia Susan Buck Morss, el mundo-imagen es la superficie de la globalización. A diferencia del arte moderno, el de las vanguardias, que tenía como una de sus acciones principales anunciar y prefigurar el mundo del futuro, en la actualidad el arte habita y tematiza su presente, modelando universos posibles. “El arte ya no tendrá entre sus fines el invitarnos a vivir —aunque sea en la fulguración de una mirada— en otros mundos imaginados, sino en promover formas de la alteridad en este mundo en el que vivimos”, dice Prada (2013: 19). De modo tal que el arte se convierte en un ejercicio de resistencia frente a la actual colonización económica de la comunicación y de la experiencia de vida que domina nuestro tiempo, construyendo modos de acción y existencia dentro de lo real, de lo que ya existe. En este sentido, el arte no se diferencia de la totalidad de las imágenes que circulan —de las cuales es parte (C.A.R.P.A., 2012).

Bourriaud define el “arte relacional” ubicándose en el área de las interacciones humanas y su contexto social, un modo de arte que se fuga de la autonomía propia del arte moderno. Sostiene que mediante el proceso de urbanización del arte se hizo posible este cambio en la perspectiva artística. “La revocación urbana del arte hace que la obra presente una duración para experimentar, y una posibilidad para el intercambio dada por la posibilidad de discusión por encontrarse el espectador en el tiempo y espacio de la obra, y por producir modos de sociabilidad específicos” (Bourriaud, 2008 citado en C.A.R.P.A., 2012).

El arte, para este autor, es una hendidura social, un “espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema,

integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global” (Bourriaud, 2008: 16). Sostiene que a partir de los años ´90 son las relaciones humanas las que definen nuevas características formales de las obras, convirtiéndose en plenas formas artísticas: las fiestas, las manifestaciones, los juegos, las citas, los lugares, es decir, el “conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones, representan objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales” (Bourriaud, 2008: 32). Estos otros formatos nos habilitan a pensar en otra temporalidad, lejos del tiempo de la pintura o la escultura, ya que suceden en un momento determinado y para un cierto público. De este modo, la obra “suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad” (Bourriaud, 2008: 32).

En síntesis, las imágenes son actos de ver como resultantes de una trama cultural, por lo tanto, son producciones culturales que no poseen un estado natural ni puro. Estos *actos de ver*, así como la visualidad considerada como práctica connotada política y culturalmente, dependen de su *fuerza performativa*, es decir, de su capacidad de *producción de realidad*, “en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes –hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos...- conllevan” (Brea, 2005: 8). Estas imágenes, *productoras de realidad* permiten, entonces, el acceso a realidades que de otro modo estarían vedadas (C.A.R.P.A, 2012).

3.4.1. Vandalismo y confusión: quebrar las reglas de la visión

En mi corta experiencia de estancia urbana, el contexto de Sevilla puede ser considerado como una ciudad tradicional, obediente y recatada. Una ciudad donde la ley mordaza²¹ y la iglesia son las principales excusas para propagar el miedo y la parálisis ante cualquier intervención pública que tuerza el fundamentalismo de la tradición católica y las “buenas costumbres” ciudadanas. El “desacato” autorizado sólo tiene lugar entre mujeres con polleras flamencas, toros y vírgenes de oro. En este contexto, ocupar el espacio público adquiere en sí mismo un sentido vandálico que puede devenir en multas, detenciones, cárcel y juicio²².

La acción de emplazar el afiche estuvo diseñada para producir un cierto grado de afinidad, extrañeza y confusión. Por un lado, el hecho de “armar un comando” proporciona el encuentro entre afinidades, que es en sí mismo un hecho estético.relacional y, por otro lado, el espacio seleccionado para el montaje es un sitio donde normalmente son colocados carteles de difusión de eventos en la ciudad, por lo que el “comando” puede ser leído como “trabajadorxs del marketing cultural local” reforzando así el mensaje.

La intervención se presenta como un dispositivo visual de pensamiento-relación, al

²¹ La “Ley Mordaza” es el nombre informal que se le da a la Ley Orgánica de protección de la seguridad ciudadana. Entra en vigor el día 1 de julio de 2015 y sustituye a la hasta ahora [ley vigente](#) desde 1992, que prohíbe y sanciona entre otros actos: toda manifestación no debidamente comunicada; celebrar espectáculos públicos quebrantando la prohibición ordenada por la autoridad correspondiente; hacer o incitar a actos que atenten contra la libertad e indemnidad sexual, o ejecutar actos de exhibición obscena; solicitar y disfrutar de servicios sexuales en zonas de tránsito público, cerca de lugares destinados a su uso por menores o en zonas que pueda generar un riesgo para la seguridad vial.

²² Recordemos que hace cinco años, el 1 de mayo de 2014, un grupo de feministas salió a la calle para manifestarse por los derechos de las mujeres, incluido el derecho al aborto. Llevaban en procesión, a la manera de un paso de Semana Santa, una vagina cubierta con un manto emulando la imagen de una virgen. Es lo que se dio en llamar la ‘**procesión del coño insumiso**’. Las mujeres fueron denunciadas por una asociación de abogados cristianos y, aunque la causa se archivó, luego se reabrió. Hoy esperan el juicio, procesadas por un delito contra las creencias religiosas y otro de provocación al odio. Ver <https://www.publico.es/politica/feminismo-cono-insumiso-retorna-calles-sevilla-1-mayo.html>

componer una crítica al régimen normativo de la heterosexualidad, produciendo una potencia enunciativa al desnaturalizar la relación sexualidad/trabajo y politizar el espacio público mediante una imagen que apuesta a subvertir los códigos de visualización de los cuerpos, produciendo pequeñas interferencias en la repetición de las convenciones sociales de la ley heterosexual.

Apelando a la capacidad performativa de las imágenes, la propuesta visual busca una repetición incoherente, ininteligible, inadecuada, desplazada, de la visibilidad de los cuerpos y sus procesos de sexualización en relación al trabajo en el sistema heterocapitalista.

Como “proyector visual” pretende ser un umbral crítico al definirse a sí mismo contra lo considerado normal y legítimo, en esa guerra capilar que producen los regímenes que administran y regulan los cuerpos, postulando accesos diferenciales al espacio público y siendo productores de desigualdades, explotaciones y conflictos. No hay un afuera del sexo, esa es la frontera que pretende cuestionar y derribar esta intervención.

3.4.2. Delincuencia visual: intervenciones poéticas disidentes

Resulta pertinente poner en diálogo esta intervención poético-política con algunas prácticas artístico-disidentes enmarcadas dentro de los activismos artísticos, cuyos sentidos radican en cuestionar el espacio público, la materialidad, la ocupación fugaz de la calle y los posibles efectos del emplazamiento de visualidades no normativas que bordean “lo prohibido”.

En primer lugar, la “delincuencia visual” es un término que brota tanto de formas propias de la cultura militante como de los procedimientos irónicos de la subcultura. Son obras efímeras, frágiles, no coleccionables, inventos fallidos. Acción gráfica como parodia es una de sus posibles definiciones, al hacer del engaño una estrategia de arte que se mueve entre la parodia y el gesto exhibicionista, entre la impronta antiinstitucional y el deseo de reconocimiento.

Propone nuevos marcos de articulación, ajenos tanto al sectarismo ideológico como a las estrategias de disciplinamiento creativo. Es en el *hacer* organización —hacer sociedad— donde se despliegan nuevas formas de corroer la hegemonía imperante en un quehacer colectivo libre de imposiciones político-estéticas. Es por esto que resulta fundamental la crítica a la exclusividad de los circuitos tradicionales del arte y la voluntad de desplegar su trabajo en los espacios de mayor conflictividad social, dialogando tanto con la escena artística como con el malestar social.

Delinquir es aquí recuperar lo robado, es reapropiarse de la libertad mediante las prácticas que constituyen un modo particular de organizarse. El autoboicot dentro de esta práctica está permitido como medida efectista, así las intervenciones policiales, la prensa y los disturbios son parte de la obra. La delincuencia visual propone una visualidad nocturna: *señaliza* lo que está en las sombras, descompleta las imágenes e iconos oficiales, usurpa los muros de la ciudad sitiada.

“Delincuencia visual” es un término acuñado por los Ángeles Negros, colectivo formado en 1989 en Santiago de Chile, y lo definen como “un concepto que tiene la facultad de nombrar dos regímenes visuales que fisuraron la visualidad omnimoda del régimen dictatorial: la épica del desmontaje crítico de los signos, que busca contribuir a configurar la protesta social, y el antiheroísmo de la parodia, la burla y la recodificación grotesca de las formas oficiales, que tiene la facultad de desacralizar y desdramatizar la omnipo-

tencia dictatorial al poner en cuestión el traspaso transparente de su ideología” (Cristi, Manzi, Keller, Carvajal, 2012: 29).

Contrapone gráfica y pintura para impugnar a la pintura, pues su disputa se dirige a la pintura del auge transvanguardista, que surge a comienzos de los 80 cuando el experimentalismo visual de la Escena de Avanzada ya ha declarado el fin de la pintura. Pone énfasis en las estrategias militante-callejeras o bien en los usos de la parodia. Esta fórmula permite ser ampliada para enmarcar diversas prácticas. “Como disposición hacia la *falta*, en su sentido de carencia pero también de supresión o quebrantamiento de la regla, la delincuencia visual es una estrategia que desde la precariedad de recursos como la fotocopia y la serigrafía, serializados y de batalla, desde el gesto mínimo, modesto y en ocasiones casi imperceptible de intervención en el espacio urbano, busca infringir la omnipotencia de la mirada que la dictadura quiere arrogarse, fisura su régimen de visibilidad desdoblado entre la vigilancia y el espectáculo.” (Cristi, Manzi, Keller, Carvajal, 2012: 31).

Dentro de la delincuencia visual y como uno de sus antecedentes, se encuentra la **guerrilla visual**, que utiliza como formato principal el cartel, produciendo un quiebre en los códigos visuales del cartel político de los años 70. La ilustración, la fotografía en alto contraste, el uso de una amplia gama de colores y la pregnancia del afiche militante de esa época son reformulados con el uso del negro, la fotografía documental y una estética fragmentaria donde la experimentación en torno al recurso mínimo inunda la obra, situándola en medio de una marginalidad visual. Uno de los representantes de esta práctica es la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) que operó en Chile a finales de los años 70 a las sombras de la dictadura militar. Una agrupación entendida como una “guerrilla visual” que se opone al régimen con una práctica simbólica delictual que debe hacerse cargo de la clandestinidad como escenario de su quehacer. Consideran la acción gráfica como una acción a pulso, como un dispositivo artístico de contracultura que exige la complicidad de un receptor activo (Cristi, Manzi, Keller, Carvajal, 2012).

En segundo lugar, el uso del término “**intervención**” es utilizado por aquellos artistas y colectivos que llevan a cabo acciones en espacios públicos a través de juegos creativos, performances atípicas o instalación de objetos, grafitis y carteles. Esta práctica pretende deconstruir los relatos mediatizados y la percepción habitual de un determinado asunto, llamando la atención sobre un elemento inusitado o conflictivo de la ciudad, o aportando una visión crítica a propósito de un problema social. Pone de relieve la necesidad de adoptar una crítica corrosiva e irreverente frente a las instituciones y las normas establecidas mediante la búsqueda de nuevas perspectivas que modifiquen la vida cotidiana, aunque de forma efímera. Estas acciones abren la posibilidad de desafiar el poder, en especial cuando se ve duramente amenazada la libertad (La Rocca, Vindel, Nogueira, Mesquita, Longoni, 2012).

De esta manera, la **intervención** urbana problematiza el contexto en el que se realiza, cuestionando la autonomía del trabajo artístico y el concepto mismo de obra de arte al relacionarse, dialogar e interactuar con el entorno, con una situación social o con una comunidad. Su actitud colectiva es la de trasladar a la calle las prácticas artísticas, al margen del ámbito regulador del sistema de galerías, comisarios, críticos y bienales. En palabras de Carlos Ghioldi, miembro del Grupo de Arte Experimental Cucaño, localizado en la ciudad Rosario (Argentina), la intervención es una forma de “subvertir esa ideología burguesa de la producción del arte, arrancando el hecho creativo de sus garras (el espacio determinado, claustros del pasatiempo de fin de semana) para transgredir de lleno con el verdadero arte, con la convulsión de la imaginación en la realidad consciente y cotidiana” (La Rocca, Vindel, Nogueira, Mesquita, Longoni, 2012).

Es en el cruce de estas prácticas: la delincuencia-intervención-guerrilla, donde bascula la acción “todo trabajo es sexual” y nos permite pensar de otros modos el hacer activista visual en contextos hostiles, donde el fallo y lo impredecible definen el hecho mismo de la experiencia –en este caso sexual- como una producción artístico política. En este marco, el afiche como proyectil visual constituye una intervención poética en el espacio público que intenta quebrar la sexualización normativa de su configuración y habitabilidad, a la vez que un gesto vandálico con el objetivo de quebrar las leyes que regulan la visibilidad e invisibilidad de los cuerpos, en especial, de esos cuerpos que no importan, como el de lxs prostitutas.

3.4.3. ¿Cómo incomodar la visión normalizada? Videoarte y Voz

Desde sus inicios, el videoarte comprende todas las prácticas experimentales que utilizan el video como material plástico. La principal preocupación del videoarte se centró en una intensa innovación del lenguaje y la experimentación formal, y en la profundización en las características creativas del medio electrónico, como el manejo creativo del espacio y el tiempo y su percepción por el espectador. El interés de esta práctica es del orden conceptual, donde la idea prima por sobre la obra.

La videoperformance es una modalidad artística que combina dos medios: el vídeo como medio audiovisual entendido bajo una concepción de creación activa y el cuerpo como soporte para la reflexión sobre la identidad y el arte. Las acciones son concebidas única o fundamentalmente para la cámara y no tienen sentido sin ella. El vídeo es utilizado para explotar sus características expresivas como parte de la acción. El resultado es una pieza con formato video, duración temporal determinada y reproducible en la que tiene un importante papel la acción, pero que se aleja del mero registro de la performance (Sedeño Valdellós, 2013).

El video define un/su orden de discursividad que construye/intuye lo visible y que aporta una identidad de tipo epistemológico, ya que “la Imagen contiene y despliega plenamente una cuota de Saber; inversamente la visibilidad, asumida por la imagen, incorpora, materializa iconológicamente el concepto, al cual aporta la dimensión de una información estética, sensible” (Renaud, 1989).

El video es constructor de imágenes más que recreador y es la herramienta para construir discursos, mundos posibles que intuyen una(s) práctica(s) feminista(s) (Pech, 2016). La motivación más inmediata en los primeros usos del vídeo fue representada por la crítica a las instituciones de arte considerada como una estructura de dominación. Así, Martha Rosler, considerada como una de las pioneras en el videoarte feminista, señala que “el vídeo supone un desafío para los lugares en los que se da la producción de arte en la sociedad y para las formas de difusión” (Rosler, citado en Vara Martín, 2012). Una crítica utópica, refiere Rosler, está implícita en los primeros usos del vídeo ya que el esfuerzo no era entrar en el sistema sino transformar cada aspecto para redefinirlo, “mezclando arte y vida social y haciendo la audiencia y el productor/a intercambiable” (Rosler, citado en Vara Martín, 2012), de manera de abrir un espacio para la articulación de las voces silenciadas. En cuanto al uso feminista que se dio de este medio, Susana Blas (2005) afirma que el vídeo fue un medio adecuado para poner en marcha estrategias de distanciamiento y deconstrucción “sobre las imágenes falocéntricas demasiado vinculadas a los géneros tradicionales” (Blas, 2005 citado en Vara Martín, 2012).

Tal vez la pieza videográfica **Voz** alimente la sed por otros mundos posibles, proponga una discursividad propia en la articulación entre lo simbólico y lo cotidiano, habilite otros saberes visuales para la construcción de una epistemología sensible, intuya otros

modos de hacer en la insistencia de una imagen, un tiempo y un ritmo lejos de las urgencias de visibilidad inmediatas, propias del “activismo efectista” y la correctitud del lenguaje visual del feminismo hegemónico.

3.5. Silencios de archivo. La sospecha de lo visible

Siguiendo el potente análisis de Suely Rolnik que alerta sobre la compulsión de archivo que se ha apoderado del arte en el transcurso de las últimas dos décadas, que incluye desde las “investigaciones académicas hasta las exposiciones basadas parcial o íntegramente en archivos pasando por frenéticas disputas entre coleccionadores privados y museos por la adquisición de los mismos” (Rolnik, 2009), me interesa recuperar la acción de archivar como reactivación de memorias y presentes. Entonces, hay una sospecha por desplegar ¿Cuáles son las memorias fotográficas o el imaginario que un archivo oficial de la universidad de Sevilla decide catalogar?

Siguiendo a Rolnik, en las ansias de archivar existe un objeto privilegiado: se trata de la amplia variedad de prácticas artísticas agrupadas bajo la designación de ‘crítica institucional’, que se desarrolla en el mundo en el transcurso de los años 1960 y 1970 y que transforma irreversiblemente el régimen del arte y su paisaje. En dichas décadas, tal como sabemos, artistas de diferentes países toman como objeto de su investigación el poder del así llamado “sistema del arte” en la determinación de sus obras: desde los espacios físicos destinados a las mismas y el orden institucional que en ellos cobra cuerpo hasta las categorías a partir de las cuales la historia (oficial) del arte las califica, pasando por los medios empleados y los géneros reconocidos, entre otros diversos elementos (Rolnik, 2009). Bajo esta lupa ¿cuál es el criterio que utiliza la Fototeca? Encontramos en su fundamentación donde se describe como:

“un fondo documental de imágenes en diferentes soportes y, en su conjunto, **una parte importante de nuestro patrimonio visual**. Es uno de los componentes fundamentales de un proyecto iniciado hacia 1907 por Don Francisco Murillo Herrera con la finalidad de crear un fondo documental de imágenes que, como complemento a una gran biblioteca de temas artísticos, **constituyeran las estructuras básicas de un departamento universitario dedicado al estudio de la Historia del Arte** (...) Lo que en sus inicios se desarrolló de forma autodidacta y autofinanciada (...) posteriormente evolucionó con los años y con el trabajo de muchas personas hacia un **archivo documental de absoluta necesidad para el estudio y el conocimiento de nuestra historia contemporánea**”²³ (fototeca.us.es)

Para hacer justicia, la fototeca deja claro que en más de 32.000 negativos y fotografías solo se recopila cataloga y archiva **“una parte importante de nuestro patrimonio visual”**, lo que arriesga a preguntar ¿Cómo es posible que en 32.000 no haya ni una imagen que responda a las clasificaciones buscadas? ¿Es la fototeca parte del “furor de archivo” que viene dándose, como nos dice Suely Rolnik, desde los años 60? ¿Qué considera la fototeca como absoluta necesidad para NUESTRA historia CONTEMPORÁNEA? ¿No existían ni existen en “La” Historia del arte las representaciones de felatios, prostitutas, lesbianas y perversas?

Partiendo de los análisis centrales de la historia del arte y sus cruces con la teoría feminista (Pollock, 1999), la preocupación central de este trabajo es la ausencia de experiencias disidentes en el campo del arte y, específicamente, en el archivo visual “fototeca”.

Esta ausencia no se debe a una supuesta inexistencia, sino a los modos en que el silencio heteronormativo traza y borra este tipo de experiencias políticas de los relatos históricos que se instituyen como hegemónicos (Gutiérrez y flores, 2015).

Para discernir acerca de la complejidad e importancia de este borramiento, podemos recurrir a Hernández Navarro (2007), quien, retomando a Jacques Derrida, realiza una distinción entre dos modos de invisibilidad al diferenciar entre dos maneras de desaparición de lo visible: lo “visible in-visible” y “lo absolutamente no-visible” (Gutiérrez y flores 2015). El orden de lo in-visible es “aquello que puede mantenerse en secreto sustrayéndolo a la vista, tratándose de una ocultación, velamiento o distanciamiento. Lo no-visible sería la invisibilidad absoluta: “todo lo que no se refiere al registro de la vista, lo sonoro, lo musical, lo vocal o lo fónico (...), más también lo táctil o lo odorífero” (Hernández Navarro, 2007: 16). Este orden de la invisibilidad nunca es dado a la vista, y podría decirse que su invisibilidad “reside” en otros sentidos. Una invisibilidad que no es visible, puesto que jamás puede ser percibida por la vista (ibídem, 2007).

En este sentido, frente a la luminosidad totalitaria del régimen escópico de la modernidad (Hernández Navarro, 2007), podemos identificar las ópticas de “sombra” o poéticas de “ceguera” que se sitúan a contracorriente, casi literalmente a “contra-luz”, a contravisión, y constituyen modos de ver que antagonizan con el querer verlo todo, con pensar que ver es posible tener acceso a la totalidad de las cosas, sin resquicios, sin sombras, sin zonas oscuras (Hernández Navarro, 2007, citado en Gutiérrez y flores, 2015). Es aquí donde se instala la sospecha de lo visible para practicar un “mirar con recelo”, una mirada desconfiada de los relatos históricos propuestos en este archivo oficial de imágenes de “absoluta necesidad”. Con el objetivo de aprender a mirar de otra manera para construir una visualidad alternativa, no regida por las leyes de la visión (hetero) socialmente instituida, es aquí que cobra relevancia el interés por lo pequeño, lo mínimo, lo imperceptible, lo invisible, pero también por lo sobrante, lo incompleto, lo escondido y lo velado. Estas estrategias conceptuales funcionan como emplazamientos de regímenes escópicos alternativos a la organización hegemónica de lo visible, poniendo en evidencia las fallas de la visión heteronormativa (Gutiérrez y flores, 2015). Hernández Navarro (2007) llama a este régimen de desconfianza, régimen “escotómico”, ya que es la puesta en evidencia de esta ausencia, imposible de llenar, la que preside toda su epistemología. Es la presencia de un punto ciego, una mancha que no permite ver del todo, un escotoma que oculta algo a la visión (Gutiérrez y flores, 2015).

Si como afirmaba Foucault (2002) “la visibilidad es una trampa”, no obstante, también la visibilidad es la condición de posibilidad de lo visible, la razón de las cosas (de las imágenes) y de los modos de verlas (de aprehenderlas). Entre el ver y el saber, entre lo visible y lo enunciable, existe correspondencia, entrecruzamiento, flujo, multiplicidad. Ver es, de algún modo, saber, por lo que en las formaciones del conocimiento de cada época se entrecruzan modos de ver y modos de hablar, “superficies de visibilidad” y “campos de legibilidad” (Gutiérrez y flores, 2015). Por tanto, lo considerado “inexistente” es aquello que no podemos hacer inteligible a nuestra comprensión del mundo, lo que no podemos registrar como posible de existir, porque hay un conocimiento hegemónico, construido históricamente, que borra la posibilidad misma de pensar otras existencias. Justamente, una de las implicaciones de la heteronormatividad en la construcción del conocimiento es que contribuye a establecer modos autoritarios y jerárquicos de relación con el mismo (flores, 2008). Y es ese mecanismo el que opera en la oficialidad del archivo fototeca y es lo que revela la operación de ausencias visuales en las búsquedas propuestas.

3.5.1. Pensar el archivo como justicia visual

Rolnik nos propone preguntarnos por “las políticas de inventario, ya que son muchos los modos de abordar las prácticas artísticas que se pretende inventariar, no sólo desde el punto de vista técnico, sino también y fundamentalmente desde el punto de vista de su propia carga poética” (Rolnik, 2009). Y aquí me interrogo sobre la capacidad del dispositivo de crear las condiciones para que tales prácticas/imágenes puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica. “¿En qué consiste inventariar poéticas y en qué se diferenciaría esto de inventariar únicamente objetos y documentos? ¿Qué políticas de deseo sirven de impulso a las diferentes iniciativas de inventario y sus modos de presentación?” (Rolnik, 2009).

Desde este posicionamiento y sin la intención de que se entienda como un llamado a la inclusión y a la corrección de una falta de la diversidad, la propuesta es repensar las políticas de archivo en relación a las experiencias de corporalidades abyectas, disidentes y las prácticas artísticas que han producido. La inclusión como añadido de voces marginales bajo los criterios de la tolerancia es un supuesto liberal que implica una relación jerárquica de poder, una profunda asimetría entre quien tolera y otro que es tolerado, y de ella se derivan las mismas exclusiones que dicen subsanar. La inclusión confirma que la aceptación de la otredad presupone y necesita la ilegitimidad del otro (flores, 2008). Por eso, tornar didáctico e inclusivo supone la desexualización de las imágenes, un modo inteligible por la norma y donde otros cuerpos. imágenes quedan en el dominio de lo impensado y lo moralmente reprensible. No se trata simplemente de introducir y coleccionar como parte de, hacer catálogo con, sino pensar modos de archivo que den cuenta, desde una lectura de las imágenes del deseo, los cuerpos y la celebración, de las múltiples formas de placer, deseos e identificaciones sexogenéricas.

Lo interesante, entonces, es la posibilidad de la formación mundos/archivos subterráneos o furtivos que se creen para expresar afectos contemporáneos y dar cuenta de los movimientos de transformación del paisaje político-afectivo y de la desintegración de ciertos sentidos hegemónicos (Rolnik, 1989, citado en Gutiérrez y flores, 2015). Como una suerte de “iluminación profana”, a la manera benjaminiana, se trata de apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro, para remontar y montar los fragmentos rescatados del pasado de modo que este i(nte)rrumpa en el presente como un “tiempo ahora” (Vindel, 2014, citado en Gutiérrez y flores, 2015). Se persigue, así, intensificar el poder de interferencia de las imágenes, liberar su uso perverso, activar otros modos de relación con las mismas, otras formas de percepción y de recepción, pero también y sobre todo pulsar modos de invención y de expresión.

CONCLUSIONES

Pensar la práctica artística desde una posición feminista prosexo implica un arduo trabajo de visibilización de identidades invisibilizadas y silenciadas, de producción de imágenes que disloquen una visión normalizada por el sistema sexo-género hegemónico, y básicamente, fisurar un régimen de conocimiento en la institución artística que sigue reproduciendo binarismos que generan desigualdades y opresiones.

Usar las estrategias visuales, audiovisuales, gráficas y performativas para visibilizar que “todo trabajo es sexual” supuso provocar interferencias en las representaciones hegemónicas acerca del trabajo sexual y las subjetividades de prostitutas y lesbianas.

La incomodidad de intervenir en el contexto de Sevilla, me permitió repensar los modos de hacer, insistir en la búsqueda de estrategias en complicidad afectiva, agudizar la escucha, y desplegar visualidades lésbicas y puteriles entre olor a incienso moral y destellos de un despojo que brilla en el oro robado.

Todo trabajo es sexual es una invitación, un deseo, un grito visual para que lxs trabajadoras sexuales, lxs tortillerxs, lxs dominatrices, lxs perversas, conformen(mos) una currícula académica del arte torcida y deseante, que nos pedagogice y nos haga preguntas acerca de nuestras visualidades, y de nuestras vulnerabilidades, esas que construyen(i-mos) desde la marginalidad, la frontera, los bordes.

Agradecimientos

Este proceso colectivo de casi diez meses de construcciones poético afectivas y colectivas, introspección y búsquedas, encuentros, reafirmaciones y dudas son gracias a cada una de las personas que han compuesto esta constelación teórica visual amorosa y sensible. A val por estar siempre y enseñarme a confiar en lo que hago desde su chonguez tortillera que me calienta me inspira y me hace la vida más mullida. A Lau porque sin ella, su complicidad tortillera y su aliento, sus investigaciones y sus consejos este desafío no hubiera sido posible. A mi madre y mi padre que, sin querer saber mucho lo que hago, apoyan y aplauden logros que son para mi insignificantes en términos de éxito, pero que en sus felicitaciones encuentro la potencia para seguir construyendo este afecto anómalo y contradictorio. A quienes me alentaron, ayudaron y trabajaron conmigo incondicionalmente, me escucharon rabiar y me abrazaron lejos de casa: Manolo por abrirme a la escucha del andalú con todo su esplendor, exageración y rabia reflexiva, por la afinidad política ácida y deseante. A Sofi, por contrastarnos políticamente y hacer amistad desde la diferencia. A Manu por su antiespecismo que me enamora tanto como sus líneas lentas y obsesivas y su ojo poético. A YaniPi, por su sensibilidad, su disidencia contemporánea y por darse así sin más. A Julián por su mariconez dark que me hace sentir veintiañera. A Cristina con la que he empatizado en cierta apatía y que me ha brindado su ayuda y su hermosa sonrisa. Al resto de mis compañerxs por sus devoluciones y sus silencios. A las chicas de la casa que me hicieron sentir que no es tan terrible (a veces) la heterosexualidad, que abrieron su corazón y cotidianeidad a esta lesbiana pendenciera. A los docentes por provocar el hastío del régimen académico y en especial a quienes me estimularon en este proyecto: Fer, MP y las Mares. A las afinidades bolleras sevillanas, y muy especialmente a las putas, en especial a Marijose, quien me cautivó con su potencia y construcción política desde la humildad el afecto y lo colectivo. Este trabajo es con y para ellxs. Y para las que, desde distintos rincones, resistimos y deconstruimos con gemidos y celebración nuestras cicatrices fogosas y deseantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Antivilo, J. (2006). Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México: 1970-1980. (Tesis de maestría). Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108929>
- Aravena, M. E. (2012) No es un delito el trabajo sexual. Entrevista por Juan Ignacio González y Julieta Araya. Cuadernillos feminismos y trabajo sexual. Neuquén: ediciones precarias.
- Arroyo Martín, F. (2010) Los grafitis romanos. En: <https://elartedelahistoria.wordpress.com/2010/02/06/los-graffitis-romanos/> [En línea]. [consulta 28 diciembre 2018]
- Basile, E. (2008) Cicatrices lingüísticas que pican. Pensamientos sobre traducción como una poética de curación cultural. En: DeSignis N° 12. Traducción / Género / Poscolonialismo. Calefato, P. y Godayol, P. (Coords.). Buenos Aires: FELS - La crujía.
- Belting, H. (2010) *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Bourriaud, N (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brea, J. L. (2005) Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En: Brea, J.L. *Estudios visuales*. Madrid: Akal.
- Brignone, P. y Labelle-Rojoux, A. (2017) *Esther Ferrer. Catálogo Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Buck-Moors, S. (2005) Estudios visuales e imaginación global. En: Brea, José Luis. *Estudios visuales*. Madrid. Akal
- Butler, J. (2008) *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- C.A.R.P.A, Grupo de investigación (2012) Proyecto ENDO, cuerpo, imagen e identidad. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Cristi N., Manzi J., Keller A., Carvajal F. (2012) Delincuencia visual, en V.V.A.A., *Perder la forma humana. Una imagen símica de los años '80 en América Latina*. Madrid:MNCRS.
- Daring, C. (2016) Cuirizar nuestro análisis del trabajo sexual: desnudar al capitalismo. En *Cuirizar el anarquismo. Ensayos sobre género, poder y deseo*. Traducción: Adelstein, G. Córdoba: Bocavulvaria ediciones.
- Egaña, L. (2017) *Atrinchadas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*, de Lucía Egaña. Madrid: Editorial Bellaterra.
- Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2012) Activismo artístico, en V.V.A.A., *Perder la forma humana. Una imagen símica de los años '80 en América Latina*. Madrid: MNCRS.
- Fassi, M (2013) Por un derecho con derechos: trabajo sexual y el reclamo por legislación participativa desde las bases. Ponencia presentada en IX Conferencia Internacional IASSCS (International Association for the Study of Sexuality, Culture and Society). Buenos Aires, Argentina. 28 al 31 de agosto de 2013.
- flores, v.(2008) Entre secretos y silencios. La ignorancia como política de conocimiento y práctica de (hetero)normalización. En Revista de Trabajo Social. Nueva Época, N° 18, febrero del 2008. México: Escuela de Trabajo Social de la UNAM.
- flores, v. (2010) Entre la experimentación y la implicación. Explorando articulaciones entre pedagogías y sexualidades. Ponencia presentada en III Jornadas Patagónicas de Estudios de las Mujeres y de Género. Universidad Nacional del Comahue. 18, 19 y 20 de noviembre del 2010. Dponible en: <http://escritoshere-ticos.blogspot.com/2010/11/entre-la-experimentacion-y-la.html>
- flores, v. (2013) *interruqiones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La Mondonga dark.
- flores, v. (2013) ¿Por qué el feminismo no coge? Dame placer y te daré la vida, dinero o teoría, en *interruq-*

ciones. *Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La Mondonga dark.

flores, v. (2015) Decir prosexo. En *Cuirizando el anarquismo, ensayos sobre género, poder y deseo*. Córdoba: Bocavulvaria ediciones

flores, v. (2016) impropio, en Aravena, E., Pereyra, L., Sánchez, L., Vaggione, J.M. (comps.) *Parate en mi esquina: aportes para el reconocimiento del trabajo sexual*. Universidad Nacional de Córdoba: Editorial Facultad de Filosofía y Humanidades.

flores, v., Gutiérrez L. (2015) La sangre del pueblo (también) es lesbiana: La experiencia artístico-política de Lesbianas en la Resistencia (1995-1997). Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/oBwhlfQ-se-ZpXOWZ5eml6X1mMmc/view>

flores, v., Mongan G. (2018) Fabular las ironías del presente. Fragmentos precarios de un corpus visual lésbico. Revista ARTEBA #6. Memoria anual de arte argentino contemporáneo. Enero-diciembre 2018. Año 4. Nº 6. Pág. 235 a 240.

Garaizabal, C. (2007) El estigma de la prostitución, en Briz, M. y Garaizabal, C. (coord.), *La prostitución a debate. Por los derechos de las prostitutas*. Madrid: Talasa. Disponible en: <http://www.pensamientocritico.org/crigaro208.html?fbclid=IwAR2wJwhxrRg3nlMnpjoxpYAWjjmT5LBgKO3ihQTfoV3BVZoQSB8z7Wik6o>

Gallego, J (s/f) La construcción del género a través de la publicidad. En: udg.edu [En línea], [consulta: enero 2019] Disponible en: http://www3.udg.edu/publicacions/vell/electroniques/congenere/ponencies/o1_construccion_genero.pdf

García, S. E. (2008) Connotación y persuasión en la imagen publicitaria, Sonia Ester Rodríguez. GAZETA DE ANTROPOLOGÍA. En: ugr.es [En línea], [consulta: enero 2019] Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G24_55SoniaEster_Rodriguez_Garcia.html

Gavrila, C. (2012) ¿Cómo ver lesbianas en la ceguera de la historia? Una reflexión acerca del conocimiento situado para la existencia lésbica en la historia. Ponencia presentada en II Congreso Interdisciplinario sobre Género y Sociedad: “Lo personal es político”. 22, 23 y 24 de mayo de 2012. Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <http://potenciatortillera.blogspot.com/search?q=%C2%BFC%C3%B3mo+ver+lesbianas+en+la+ceguera+de+la+historia%3F+Una+reflexi%C3%B3n+acerca+del+conocimiento+situado+para+la+existencia+l%C3%A9sbica+en+la+historia.+>

Goffman, E. (2006) *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Grupo de Investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte (Abril, 2014). ¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte? Artículo leído en II Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual “Degenerando”. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, Argentina.

Gutiérrez, L. (2017) *Imágenes de lo posible. Intervenciones y visibilidades feministas en las prácticas artísticas en Argentina (1986-2013)*. Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Hernández Navarro, M. (2007) El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas.

La Rocca, M., Vindel J., Nogueira F., Mesquita A., Longoni A. (2012) Intervención, en V.V.A.A., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años '80 en América Latina*. Madrid: MNCRS.

Maina, G. (2014) After The feminist Porn Book: further questions about feminist porn, *Porn Studies*, 1 (1-2), pp. 182-185.

Maratón Posporno (2003) Seminario Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual. Dirigido por Beatriz Preciado. 06 al 07 jun. 2003. MACBA, Barcelona, Disponible en: <https://www.macba.cat/es/maraton-posporno>

Nestlé, J. (2012) *Lesbianas y prostitutas: una hermandad histórica*. Traducción: Gabriela Adelstein. Córdoba: Bocavulvaria Ediciones.

Osborne, R (1991) *Las prostitutas: una voz propia (crónica de un encuentro)*. Madrid: Icaria. En

books.google.es [En línea], [consulta: enero 2019] Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=eECtwc3jYWIC&pg=PA9&ots= SXFAA1xdyV&dq=joan>

[%2onestle%2olesbianismo%2oy%2oprostitudcion&lr&hl=es&pg=PA22#v=onepage&q=joan%2onestle%2olesbianismo%2oy%2oprostitudcion&f=false](#)

Pech, C. (2006) Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México. Cuestiones Contemporáneas. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So185-19182006000200095

Platero, R. (2004) La sexualidad como problema político. En Platero, R. *Los marcos de política y representación de los problemas públicos de lesbianas y gais en las políticas centrales y autonómicas (1995-2004): las parejas de hecho*. Universidad Complutense de Madrid.

Prada, J. M. (2012) Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual. Valencia. España. Sendemà. Disponible en: <https://revistafakta.wordpress.com/2013/10/12/otro-tipo-de-preguntas-en-el-arte-por-juan-martin-prada/>

Preciado, P. B. (2008) *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa Calpe.

Renaud, A. (1989) Comprender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginario, en AAVV, *Videoculturas de fin de sigl.*, Madrid: Catedra, p. 12.

Richard, N. (2005) Arte y política; lo político en el arte, en Richard, N., Oyarzún, P. y Zaldívar, C., *Arte y Política*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Arcis, Universidad de Chile y Consejo Nacional de la Artes.

Richard, N. (2019) De las “identidades disidentes” a las “disidencias de identidad”. Texto presentado en el Panel: Disensos al feminismo. Escuela de Teatro Universidad Mayor. 5º Circuito de Disidencia sexual. Feminismos disidentes. CUDS. Santiago de Chile. 23 de mayo 2019.

Rolnik, S. (2009) Furor de archivo. En Revista Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. España: [Asociación Acción Paralela](#).

Rosa, M.L. (2013) Fuera de discurso: las artistas en los bordes del canon de la historia del arte. Estudio de caso: mitominas I y II (1986-1989), en Seminario Historia del arte y feminismo. Relatos, lecturas, escrituras, omisiones. 26 septiembre 2012. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.

Rubin, G. (1988). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En Vance, C. (comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución.

Sedeño Valdellós, A. (2013) Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento. Revista Contratexto, nº21, Lima. Universidad de Lima.

Taormino, T. Shimizu, C. Penley, C. Miller-Young, M. (2016) *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Traducción Begoña Martínez. España: Melusina.

Taylor, D. (2007) Hacia una definición de Performance. Traducción: Marcela Fuentes. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>

Trinidad, E. (2015) Tu cuerpo es un campo de batalla. Disponible en: <http://www.thelightingmind.com/tu-cuerpo-es-un-campo-de-batalla/>

Vara Martín, C. (2012) Los inicios del videoarte feminista en España (1970-1980): antecedentes y estado de la cuestión. Congreso Internacional de Comunicación y Género. Sevilla 5, 6 y 7 de marzo. Disponible en: https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/38454/Pages%20from%20LIBRO%20ACTAS%20I%20CONGRESO%20COMUNICACI%20c3%93N%20Y%20G%20c3%89NERO_3.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Vindel, J. (2014) *La vida por asalto: arte política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Madrid: Brumaria 29.

RELACIÓN DE IMÁGENES

Página 10 > Relevamiento de campañas Antitrata en España

Página 12 > Waiting game, Txelma Salvans. 2013

Página 16 > Todo trabajo es sexual, afiche / emplazamiento

Página 18 y 19 > Todo trabajo es sexual, afiche: Proceso de monotipo / fragmentos / registro de la acción comando / intervenciones sobre el afiche una semana después / comentario en facebook de Marijose, Colectivo de prostitutas de Sevilla

Página 21 > Todo trabajo es sexual, afiche: posibles montajes alternativos

Página 22 > Mi cuerpo como matriz de guerra, acción performática / fragmento

Página 24 > Mi cuerpo como matriz de guerra, acción performática / proceso / pruebas / detalles de las piezas de la acción

Página 25 > Mi cuerpo como matriz de guerra, acción performática / registro fotográfico de la acción

Página 27 > Mi cuerpo como matriz de guerra, acción performática / registro fotográfico del final de la acción

Página 28 > Voz, videoarte performance / frames

Página 31 > Voz, videoarte performance / posible montaje y dispositivos de difusión

Página 32 > Archivos del silencio / capturas de la 1 a la 12

Página 36 > Archivos del silencio / capturas de la 13 a la 19

Insert A y B > Archivos del silencio / detalle

Página 38 > Yeguas del apocalipsis. 1994 / Carlos Leppe. 1981 / Guerrilla girls. 1989 / Martha Rosler. 1975 / Leticia Parente.

Página 48 > Fanzine Trabajo sexual y activismo, Colectivo de prostitutas de Sevilla + aliadas transfeministas / interior fragmento. 2019 / Muestra trabajadorxs sexuales toman el museo, A.M.M.A.R Córdoba, Arg. 2019 / Intervención Colectivo Hetaira, España. 2016

Página 53 > Annie Sprinkle. 1990 / Del LaGrace Volcano. 1999 / La Fulminante / captura de su website.